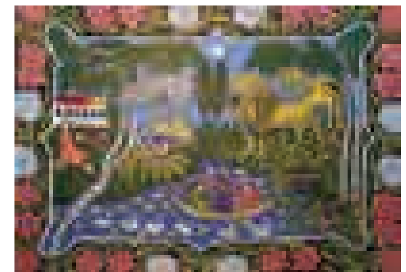
мастацтва

ЛЮТЫ **2014** WWW.KIMPRESS.BY/MASTACTVA E-MAIL: ART_MAG@TUT.BY

#02

змест

Валерый Калтыгін. Авангардыст. Шамот, палівы, солі. 2012.



На першай старонцы вокладкі:
Валянціна Шоба. Чырвоная ноч. Аўтарская тэхніка. 2014.

«МАСТАЦТВА» № 2 (371). ЛЮТЫ, 2014.

ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА — МІНІСТЭРСТВА КУЛЬТУРЫ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ. ВЫДАЕЦЦА СА СТУДЗЕНЯ 1983 ГОДА. РЭГІСТРАЦЫЙНАЕ ПАСВЕДЧАННЕ № 638 ВЫДАДЗЕНА МІНІСТЭРСТВАМ ІНФАРМАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ.

ГАЛОЎНЫ РЭДАКТАР **ЛЮДМІЛА АЛЯКСЕЕЎНА ГРАМЫКА**. РЭДАКЦЫЙНАЯ КАЛЕГІЯ: **ТАЦЦЯНА АРЛОВА, АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ, ВОЛЬГА ДАДЗІЁМАВА, МІХАСЬ ДРЫНЕЎСКІ, ІНЭСА ДУШКЕВІЧ, ВАЛЕРЫЙ ЖУК, ЭДУАРД ЗАРЫЦКІ, АЛЕНА КАВАЛЕНКА** (НАМЕСНІК ГАЛОЎНАГА РЭДАКТАРА), **ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ, УЛАДЗІМІР РЫЛАТКА, РЫЧАРД СМОЛЬСКІ, УЛАДЗІМІР ТОЎСЦІК, РАСЦІСЛАЎ ЯНКОЎСКІ, АЛЯКСАНДР ЯФРЭМАЎ**.

МАСТАЦКІ РЭДАКТАР **АНДРЭЙ ГАНЧАРОЎ**. ЛІТАРАТУРНЫ РЭДАКТАР **АЛЕНА ГРАМЫКА**. ФОТАКАРЭСПАНДЭНТ **СЯРГЕЙ ЖДАНОВІЧ**. НАБОР: **ІНА АДЗІНЕЦ**. ВЁРСТКА: **АНДРЭЙ ГАНЧАРОЎ, АКСАНА КАРТАШОВА**.

ВЫДАВЕЦ — РЭДАКЦЫЙНА-ВЫДАВЕЦКАЯ ЎСТАНОВА «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА». АДРАС ВЫДАВЕЦТВА І РЭДАКЦЫІ: 220013, МІНСК, ПРАСПЕКТ НЕЗАЛЕЖНАСЦІ, 77. ТЭЛЕФОН 292-99-12, ТЭЛЕФОН/ФАКС 334-57-35 (БУХГАЛТЭРЫЯ).

Падпісана ў друк 19.02.2014. Фармат 60x90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «Minion Pro». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,27. Тыраж 1663. Заказ 412.
Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі Дом друку"». 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/0494179 ад 03.04.2009.

«Вандроўнік» Ларысы Сімаковіч. Сцэна са спектакля.

ПАДЗЕЯ

Той, хто правакуе на творчасць

75-годдзе Міхася Раманюка

Старонні чалавек, прачытаўшы біяграфію Міхася Раманюка, адразу не зразумее: як можна паспець зрабіць усе гэтыя справы за адно жыццё. За 53 гады. У тых не самых спрыяльных для нацыянальнага развіцця ўмовах 1960—1980-х гадоў, у больш спрыяльных, але матэрыяльна складаных 1990-х. Аднак тыя, хто ведаў Міхася Фёдаравіча, нічому не здзіўляліся: чалавек ён быў няўрымслівы, апантаны і таленавіты.

Вось гэтыя справы: Міхась Раманюк быў прафесарам Беларускай акадэміі мастацтваў і ўзначальваў кафедру тэорыі і гісторыі мастацтваў, быў кандыдатам мастацтвазнаўства, этнолагам, даследчыкам матэрыяльнай культуры беларусаў, фатографам і мастаком. Ён — першы галоўны рэдактар нашага часопіса (у 1983 той меў назву «Мастацтва Беларусі»). Стваральнік сцэнічных строяў для Дзяржаўнага народнага хору і Дзяржаўнага ансамбля танца. Аўтар больш як сотні рэканструкцый традыцыйных строяў. У 1981 годзе выдаў альбом «Беларускае народнае адзенне», які складаецца з архіўных і ўласных фотаздымкаў, зробленых падчас экспедыцый 1967—1980 гадоў. Зрабіў раянаванне краіны па рэгіянальных асаблівасцях традыцыйнага нацыянальнага адзення, на падставе строяў вызначыў пяць этнаграфічных рэгіёнаў. Сабраў багаты матэрыял па беларускіх крыжах, надмагіллях і пахавальных абрадах, які быў абагульнены ў альбоме «Беларускія народныя крыжы» яго сынам Дзянісам.

Для нашых шматлікіх творцаў мастацка-графічныя рэканструкцыі народных строяў, выкананыя Міхасём Раманюком, сталі неацэнным скарбам. Многія працы жывапісцаў, графікаў, мастакоў мадэлявання і тэкстылю грунтуюцца на яго даследах і распрацоўках. Пацвярджэннем таму стала выстава «Імя працягвае жыць» — творы вядомых аўтараў, курсавыя і дыпломныя работы студэнтаў размясціліся ў галерэі «Акадэмія» Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў. Мэта выставы — паказаць трансфармацыю ідэй і знаходак вядомага даследчыка, фатографа і мастака ў часе і ў свядомасці сучаснікаў. Распрацоўкі касцюмаў і габелены, жывапісныя і графічныя вобразы народных святаў і тыпажы — экспазіцыя ядналася агульным зместам: асобай Міхася Раманюка, ідэямі ахвярнасці і служэння.

Яшчэ адзін прысвечаны Міхасю Раманюку твор дэманстраваўся падчас юбілейных святкаванняў — музычна-драматычны спектакль «Вандроўнік». Аўтар яго ідэі і рэжысёр-пастаноўшчык Ларыса Сімаковіч. У праекце бралі ўдзел Дзяржаўны камерны аркестр Рэспублікі Беларусь (мастацкі кіраўнік і галоўны дырыжор Яўген Бушкоў), фолктэатр «Госьціца», этнагурт «Гарынь», этнасуполка Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў і студэнты творчай майстэрні Уладзіміра Мішчанчука з Акадэміі мастацтваў.

Па словах аўтара, канцэпцыя дзеі зашыфравана ў яе назве — «Вандроўнік». Гэта шлях не толькі па краіне, па родным краі, вёсках, а і па дасягненнях чалавечай думкі, духу, а цяпер ужо і па сусвеце... Цэнтральныя асобы — Вандроўнік і Птушка. Апошняя ахоўвае галоўнага героя і правакуе яго на дзеянне. Спалучэнне класічнай музыкі і глыбокай народнай архаікі — яшчэ адна асаблівасць спектакля: гэта якраз тое, што рабіў Міхась Раманюк, уздымаючы нашу архаіку да класічных вяршынь.

Алеся Белявец.

«Дзе ты, мая Айчына?..»

«Міхал Клеафас Агінскі. Невядомы партрэт»
Рамантычная опера Алега Залётнева
Музычны кіраўнік Рыгор Сарока
Лібрэтыст і рэжысёр Сяргей Макарэй
Мастак Вольга Грыцаева
Хормайстар Вера Каханоўская
Балетмайстар Аляксандр Драгаміраў
Маладзечанскі маладзёжны музычны тэатр

ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

Андрэй Саўчанка (Міхал Клеафас Агінскі).

Тое, што Рыгор Сарока — фанат Маладзечанскага музычнага каледжа, дырэктарам якога ён з'яўляецца, і дырыжор сімфанічнага аркестра, складзенага з педагогаў і студэнтаў, — ведаюць усе. Аркестр мае велізарны рэпертуар, шмат і з поспехам гастралюе за межамі краіны. Наяўнасць аркестра, а таксама хору, які існуе ў каледжы, зрабіліся ў свой час грунтам для нараджэння Маладзечанскага маладзёжнага музычнага тэатра. Спярша калектыў заявіў пра сябе пастаноўкай «Іаланты», потым увасобіў «Травіяту» і «Яўгенія Анегіна». Прычым без купюр і скарачэнняў.

Асоба Агінскага, грамадскага дзеяча, дыпламата, кампазітара, паплечніка Касцюшкі, — прадмет даўняга захаплення і Сарокі, і маладзечанцаў. Не толькі таму, што яго родавы маёнтак, названы сучаснікамі «сядзіба муз», знаходзіцца недалёка, у Залессі Смаргонскага раёна. Імя Агінскага носіць Маладзечанскі каледж, побач з якім усталяваны помнік славутаму суайчынніку. І калі Сарока выступіў ініцыятарам напісання оперы, галоўным героем якой мусіць стаць Агінскі, такую ідэю музычная грамадскасць успрыняла надзвычай прыхільна. Вядома, Маладзечанскаму тэатру патрэбны эксклюзіўны рэпертуар, беларускім кампазітарам — пляцоўкі для эксперыментаў і ўвасаблення партытур.

Якое ўражанне пакінуў новы спектакль? Скажу адразу, самы моцны яго складнік — музыка Алега Залётнева, увасобленая аркестрам пад кіраўніцтвам Рыгора Сарокі. Кампазітар заўсёды шмат пісаў для драматычных і лялечных спектакляў. У Оперным быў пастаўлены яго балет «Кругабег», у Тэатры «Зьніч» — манаопера «Адзінокі птах», прысвечаная Адаму Міцкевічу. Здаецца, у новай партытуры Залётнеў пераўзышоў самога сябе. Перад намі твор сталага аўтара. І разам з тым у ім шмат маладога імпэту, пачуццёвасці, эмацыйнага хвалявання, захаплення Агінскім як адным з нацыянальных геніяў, чый лёс быў складаны і пакручасты. Музыка багатая на кранальныя і пранікнёныя мелодыі, разнастайная па тэмпарытмах. Залётнеў свядома адмовіўся ад цытавання знакамітага «Развітання з радзімай» — і меў рацыю. Той паланэз усе ведаюць, і слухачам цікавае не чарговае ўзнаўленне хрэстаматыйнага опуса, а партрэт Міхала Клеафаса, створаны ў XXI стагоддзі.

Музыка оперы менавіта вакальная, яна добра спяваецца. Захаваны і ўзважаны баланс спеваў і аркестра. У дадатак — вось дык дзіва! — увесь тэкст чуваць. (У супрацьлеглай сітуацыі слухач пачынае раздражняцца і гадаць, хто вінаваты: ён сам, бо не дачувае, спявак, у якога «каша ў роце», ці кампазітар з лібрэтыстам, якія нечага не ўлічылі.) Яснага, дакладнага выпявання сказаў у арыях, дуэтах і ансамблях дасягнуць складана, такі вынік ёсць нават не ва ўсіх нашых кампазітараў, якія лічацца жывымі класікамі.

Таму колькі слоў наконт лібрэта. Сяргею Макарэю як аўтару тэкстаў веру і радуюся: пашанцавала кампазітару і спевакам. Як да драматурга, які будуе сюжэт і адносіны герояў, да яго ёсць пытанні. Вядома, асоба Агінскага шматгранная, жыццё поўнае падзей, і для ўвасаблення на сцэне трэба было штосьці выбіраць, ад нечага адмаўляцца. Сітуацыя, адлюстраваная ў оперы, — момант, што папярэднічае ад'езду князя з Залесся, яго развітанню з радзімай. Ён падмануты жонкай Марыяй (Яўгенія Бабіч), авантурысткай па характары, не зразуметы блізкімі, расчараваны ў каханай, спявачцы Катрыне (Наталля Шыбко), якая аддала перавагу нязначнаму, але маладзейшаму Юзэфу (Андрэй Мацюшонак), пляменніку Агінскага. Але са спектакля вынікае, што глыбокая ўнутраная драма героя — усяго толькі вынік інтрыг і меладраматычных калізій. Эпізоды біяграфіі Агінскага, звязаныя з паўстаннем Касцюшкі, ідуць рэтраспектыўна. Такі прыём ідэальна глядзеўся б у мастацкім фільме або серыяле. У оперы гэта часам спрацоўвае і выглядае натуральна, а іншым разам выклікае пярэчанне. Мо таму, што складана быць лібрэтыстам і рэжысёрам адначасова? Бо гэта розныя ракурсы ўспрымання матэрыялу. Або Макарэй як пастаноўшчык крыху пераацаніў уласныя сілы?

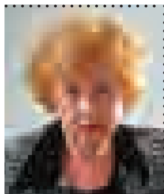
У спектаклі хапае масавых сцэн, вырашаных пераканаўча — і па вакале, і па мізансцэнах (хормайстар Вера Каханоўская). Зразумела, што тэатр не мае такой колькасці мімансу, як Оперны, але ўдзельнікі студый бальнага танца Палаца культуры і харэограф Аляксандр Драгаміраў зрабілі ўсё, каб стварыць у 1-й карціне оперы атмасферу балю. Яна будуецца як чаргаванне вакальных і танцавальных эпізодаў, што дадае спектаклю дынамікі. Пастаноўцы не хапае разнастайнасці сцэнаграфіі. Больш яркае ўражанне — заслона, вытрыманая ў чорна-белых тонах. Гэта вядомая гравюра, якая ўзнаўляе від маёнтка ў Залессі.

Адзін з самых пераканаўчых складнікаў спектакля — выкананне галоўнай ролі маладым спеваком Андрэем Саўчанкам. Ён харызматычны, абаяльны, ёсць у ім унутраная значнасць, водгулле гераічнай эпохі. Важна, што артыст упэўнена праводзіць усю вакальную партыю, гэта не заўсёды можна сказаць пра яго калег.

Стварэнне новай нацыянальнай оперы — справа архіскладаная, таму ўзрадуемся, што прэм'ера адбылася. Як часта будзе паказвацца спектакль, ці ўбачаць яго ў сталіцы — пакуль сказаць цяжка. А калі тэатр здолее пастаноўку ўдасканаліць, ад гэтага выйграюць усе... ■

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

АКТУАЛІІ



ТАЦЦЯНЫ АРЛОВАЙ

Дырэктарскі корпус не на жартачкі «заштарміла». На жаль, тое, пра што настойліва папярэджвала тэатральная грамадскасць, пачынае здзяйсняцца. Сканцэнтраванасць улады ў руках дырэктара тэатра нярэдка прыводзіць да сур'ёзных канфліктаў.

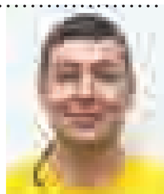
Канешне, кіраўнічым структурам зручна мець аднаго чалавека ў асобе наймальніка і адказнага за ўсё жыццё калектыву. Не ўлічана толькі адна асаблівасць: творчы арганізм можа развівацца ў рэжыме кагнітыўнага дысанансу. Галоўныя рэжысёры часцей за ўсё кепска валодаюць ведамі ў галіне эканомікі і прававога рэгулявання, а таксама метадамі гаспадарання ў сферы сучасных рыначных адносін. Іх задача — найперш ствараць мастацкі прадукт. Прызначаныя ведамствамі дырэктары тэатраў часта не валодаюць адпаведнымі інтэлектуальнымі і творчымі рэсурсамі, кампетэнтнасцю спецыялістаў і ўнікальным стратэгічным характарам адміністрацыйных паводзін. Мэта можа быць добрай, а дзеянні кепскімі. Ёсць, канешне, прыемныя выключэнні з правіл: Эдуард Герасімовіч, Андрэй Новікаў, Павел Палякоў, Аляксандр Козак. Кожны з іх добра ведае, як складана кіраваць тэатральным калектывам, калі няма поўнага ўзаемаразумення з палітыкай галоўнага рэжысёра, або калі такога — галоўнага — увогуле няма.

Тэатры прадстаўляюць сацыяльную сферу жыцця грамадства. Ад іх патрабуюць выхаваўчай, асветніцкай, эстэтычнай работы з гледачамі, а не толькі забаўляльных шоу, якія, канешне ж, выгадныя дырэктарам-гаспадарнікам, бо прыносяць адчувальны і чаканы прыбытак праз продаж квіткоў.

Адміністрацыйныя рашэнні ў прызначэнні дырэктараў некаторых тэатраў Мінска, Гомеля, канфлікты ў іншых тэатральных калектывах сведчаць пра тое, што адзінаўладдзе дырэктароў нясе ў сабе праблемы ў нашай сферы.

Мадэль «дырэктарскага тэатра» трашчыць па швах, таму што былую кафедру-храм пацыху пачынаюць пераўтвараць у супермаркет. Акцёру застаецца толькі месца ў буфеце, хоць той яму сёння не па кішэні. Можна жыць, гандлюючы сабой, але тэатр ніколі не мог зарабляць грошы, а сёння вымушаны шукаць спосабы прадацца і забыцца пра глупства «духоўнай улады над розумам». ■

СКРЫПТАГРАМА



ПАЎЛА ВАЙНІЦКАГА

Год у мастацкім жыцці пачаўся знакава — у Музеі горада Мінска былі выстаўлены маляваныя дываны культавай мастачкі Алены Кіш. Далей ці не самыя цікавыя падзеі адбываліся ў Нацыянальным гістарычным музеі. Выстава праекта «Парнат 84-11Б» удала мімікрывала пад астатнія залы музейнай экспазіцыі дзякуючы далучэнню да мастацкіх твораў выпускнікоў аўтэнтычных аб'ектаў і памятак з Гімназіі-каледжа мастацтваў імя Ахрэмчыка. На мой погляд, праект атрымаўся няпоўным і міфалагізаваным, што цалкам лагічна і нават канцэптуальна, але хацелася б пабачыць нешта трохі большае за сентыментальны «капуснік». Таленавітыя дзеці з перыферыі, уладкаваныя, як мы сёння гэта ўяўляем, на «фабрыцы па вытворчасці мастацкай абслугі» тады яшчэ савецкай дзяржавы. Прыватная прастора, звужаная да жалезнага казённага ложка ў спальні на 20 чалавек, мянушкі і іншыя асаблівасці ўзаемаадносін, характэрныя для закрытых штучных супольнiцтваў… Праз гэта прайшла амаль трэць творчых асоб краіны. Ці паўплывалі тыя акалічнасці — і якім чынам? — на сучаснае беларускае мастацтва?

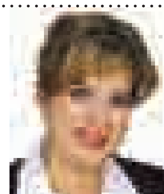
На тым жа паверсе музея, насупраць «Парната», размясцілася «Беларусь у Першай сусветнай вайне» — выстава фатаграфій з музейных збораў і прыватных калекцый, сабраная ў высокатэхналагічнай экспазіцыі. Якраз тое самае, амаль ідэальнае «фактаграфічнае» куратарскае выказванне, што пашырае межы звыклых гістарычных наратываў.

Добра, што выставы тут усё часцей суправаджаюцца лекцыямі і дыскусіямі, мастакоўскімі экскурсіямі і прэзентацыямі, бо «тлумачэнне» мастацтва шырокай публіцы, безумоўна, спрыяе яго папулярызацыі і сацыяльнай уплывовасці.

Дзвюма выдатнымі выставамі беларускага жывапісу — адна за адной — заявіла пра сябе новая арт-прастора: мінская галерэя/бар «Новы дзень». «Liwa affect» Кацярыны Сумаравай і «Ватэрлінія» Уладзіміра Кандрусевіча паказалі здольнасць, здавалася б, атавістычнай і традыцыйнай жывапіснай медыі выяўляць сучасныя і даволі індывідуалістычныя мастакоўскія выказванні.

Такім чынам, для пачатку няблага. Паглядзім, што будзе далей. ■

ВАРЫЯЦЫІ



НАТАЛЛІ ГАНУЛ

Вочы, што ззяюць радасцю і непадробным інтарэсам, яснае, чыстае, палётнае гучанне, якое напаўняе велізарную сучасную канцэртную залу Марыінкі-2, захопленыя авацыі. Спявае Тысячны дзіцячы хор Расіі. Канцэрт ідзе на адным дыханні: разнапланавая праграма, розныя харавыя склады, прафесійнасць і неверагодная энергетыка. Каштоўнасць убачанага і пачутага невыказная. Маштабны праект маэстра Валерыя Гергіева, які ладзіўся пад эгідай Усерасійскага харавога таварыства і пры падтрымцы ўрада Расійскай Федэрацыі, узрушае глыбінёй задумы і перспектывай. Кульмінацыя выступлення гэтага велізарнага калектыву, які аб'яднаў дзяцей з 83 рэгіёнаў Расіі, — закрыццё Зімовай Алімпіяды ў Сочы.

Уражвае. Натхняе. І прымушае ацэньваць сітуацыю, што склалася ў айчыннай дзіцячай харавой творчасці. Чым і як жывуць сёння дзіцячыя харавыя калектывы? Ці прэстыжна сёння спяваць у школьных харах, Палацах культуры, працягваць і ў сталым узросце па-аматарску займацца харавымі спевамі? Здаецца, і ў нас у згаданым накірунку робіцца нямала: энтузіясты-дырыжоры, адказныя бацькі, таленавітыя дзеці. Але ў медаля ёсць і адваротны бок. Гэта адсутнасць планамернай падтрымкі дзіцячай харавой творчасці на дзяржаўным узроўні, скарачэнне гадзін, а то і поўнае знікненне са спіса школьных дысцыплін урокаў музыкі і сусветнай мастацкай культуры, адсутнасць прапаганды гэтага віду творчасці ў СМІ. Але чаму б, напрыклад, не ажыццяўляць трансляцыі лепшых філарманічных дзіцячых харавых канцэртаў на нацыянальных каналах? Не арганізаваць тэлепраект-агляд накшталт «Спяваючых гарадоў» з удзелам рэгіянальных дзіцячых харавых калектываў? Адрадзіць фестывальныя праекты, якія нядаўна ўзрушалі грандыёзным размахам і прафесійным узроўнем? Чаму не актывізаваць спонсарскую падтрымку?

Хор вучыць кантактаваць і знаходзіць узаемаразуменне, слухаць іншых, быць адказным. Што можа быць лепей для падлетка і маладога чалавека? Міжволі згадваеш словы дырыжора Уладзіміра Мініна: «Спевы — гэта цікавасць да стварэння». Дык хто ж у нас зоймецца стварэннем і развіццём дзіцячага харавога руху на ўсіх узроўнях? ■

НА КАНТРАСТАХ

Як аддаленасць ад культурнага жыцця сталіцы ўплывае на вашу творчасць?

Ігар Казакоў, *галоўны рэжысёр Магілёўскага абласнога тэатра лялек:*
— Толькі пазітыўна. Сёння значэнне маюць не лакацыя, а аб'ём інфармацыі, якім ты валодаеш, і людзі, з якімі рэалізуеш свае ідэі. У сталіцы існуе канкурэнцыя, патрэбна пастаянна камусьці штосьці даводзіць. А тут можна спакойна і шчыра займацца тым, што лічыш патрэбным.

Алег Чэчанеў, *акцёр Мінскага абласнога драматычнага тэатра (Маладзечна) і Тэатра юнага гледача (Мінск):*
— Аддаленасць — гэта паняцце хутчэй прасторава-геаграфічнае. Калі ў творчага чалавека ёсць жаданне атрымаць якую-небудзь інфармацыю, дастаткова ўмення карыстацца інтэрнэтам. Любыя значныя падзеі асвятляюцца ў СМІ. Прыклад — прэм'ера «Пана Тадэвуша» ў Купалаўскім тэатры. Пасля прэм'еры выйшла шмат рэцэнзій рознага роду. Сваё асабістае меркаванне можна скласці пры непасрэдным праглядзе, але гэта пытанне часу і фінансаў.

Алесь Фалей, *мастак (Баранавічы):*
— На маю творчасць ніяк асабліва не ўплывае. Сталіца зараз — гэта інтэрнэт, дзе можна знайсці ўсю неабходную карысную інфармацыю. Дарэчы, шмат класных творцаў жыве сёння не толькі ў Мінску, але і ў Віцебску, Оршы…

Леў Алімаў, *мастак (Брэст):*
— Для мяне сталічныя выставы — заўсёды падзея. Удзел у іх дазваляе сачыць за ўласным прафесійным узроўнем і правяраць, ці не качуся я пастурова ўніз. Па маім меркаванні, у Мінску сканцэнтраваны лепшыя мастацкія сілы краіны.

Васіль Васільеў, *мастак (Віцебск):*
— Пра якую сталіцу ідзе размова? Пра сусветную? Пра Нью-Ёрк, Парыж, Лондан?.. Самае важнае — гэта інфармацыя, сабраная ў розных сталіцах, а дзе гэта інфармацыя будзе перапрацоўвацца — ужо не так істотна. І ўвогуле, калі над Віцебскам распасцёртыя крылы Шагала і Малевіча, то над Мінскам такіх крылаў няма… У Віцебску мы арганізоўваем сваё мастацкае жыццё самі, шкада толькі, што ў Мінску пра гэта ведаюць няшмат.

Сяргей Лішчанка, *дырэктар, мастацкі кіраўнік і дырыжор Магілёўскай гарадской капэлы:*
— Уважліва сочым за насычанымі канцэртнымі праграмамі сталіцы і стараемся раўняцца на іх. Нашы праграмы таксама абнаўляюцца інтэнсіўна, толькі хацелася б, каб у нас не толькі сімфанічная музыка развівалася, але і джаз.

Ларыса Іконнікава, *кіраўнік Камернага хору Гродзенскай капэлы:*
— Зразумела, уплывае. Толькі пры жаданні шмат з таго, што перашкаджае і замінае, можна абярнуць на сваю карысць.

АРТ-СКРЫЖАВАННІ

«Кола 3/6»
Галерэя «МАР». Шрунс
Гаспадар галерэі «МАР» Ёхан Трыполт прапанаваў тром гродзенскім мастакам — Валянціне Шобе, Юрыю Якавенку і Аляксандру Сільвановічу — зрабіць выставу на вядомым гарналыжным курорце на захадзе Аўстрыі. Лічбы 3 і 6 у назве засведчылі ўдзел у праекце толькі трох творцаў з шасці сяброў аб'яднання «Кола». Мастакоў чакаў прыемны сюрпрыз: пражыванне ў старым доме, гаспадаром якога з'яўляецца нашчадак Лукаса Кранаха.

«Зоркі: Шлях да Big Picture»
Кафедральны сабор Беззаганнага Зачацця Прасвятой Дзевы Марыі. Масква
Адкрыццё выставы адбылося ў рамках VI Міжнароднага фестывалю «Каралеўскае Раство». Яе ўдзельнікі — фотамастакі, аб'яднаныя ў творчую групу «Майстэрня на Гары», куратарам і духоўным натхняльнікам якой з'яўляецца святар-езуіт Янез Север. У экспазіцыі, размешчанай у саборы, аўтары сродкамі сучаснага мастацтва імкнуліся выйсці за рамкі звыклых калядных выяў. Сярод удзельнікаў — Галіна Маскалёва і Уладзімір Шахлевіч, вядомыя персанажы нашай арт-сцэны 1990-х.

«4 аўтары — 4 погляды»
Галерэя «Арт-Пенза». Пенза
Выстава — вынік працы яе ўдзельнікаў у арт-рэзідэнцыі. Экспазіцыя часткова прысвечана Усеваладу Меерхольду, 140-годдзе якога адзначаецца гэтым годам, у тым ліку — праект Ігара Цішына і Наталлі Шалінай. У гэтай серыі — партрэты самога Меерхольда, а таксама Зінаіды Райх, Аляксандра Блока і Дзмітрыя Шастаковіча, людзей, што ў розныя перыяды жыцця былі звязаны з творчым шляхам геніяльнага рэжысёра. Пустое палатно сімвалізуе нечы загублены талент, а чырвоныя маскі запазычаны творцамі з Сярэднявечча: іх насілі падчас эпідэміі чумы. У інтэрпрэтацыі творцаў яны становяцца маскамі маўчання.

«Твары Амстэрдама»
Выстава Сяргея Тарасюка
Academisch Medisch Centrum. Амстэрдам
Аўтар праекта Сяргей Тарасюк, які нарадзіўся і сярэднюю мастацкую адукацыю атрымаў у Беларусі, ставіць перад сваім гледачом пытанне: «Кожны дзень мы бачым сотні твараў, але што гэта нам гаворыць?» Мастак запісвае ўнікальныя гісторыі людзей — жыхароў Амстэрдама — і літарамі гэтага тэксту мадэлюе твары і постаці насельнікаў горада.

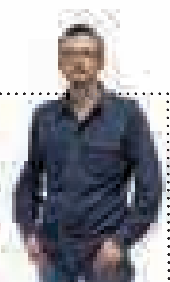
Аляксандр Сільвановіч. Тры каралі. Змешаная тэхніка. 2013.

Галіна Маскалёва. З нізкі «Зямля Абяцаная». Фотакалаж. 2013.

Ігар Цішын (Брусель), Наталля Шаліна (Санкт-Пецярбург). Серыя «Прысвячэнне Меерхольду». Алей. 2013.

Сяргей Тарасюк. З серыі «Твары Амстэрдама». Папера, туш. 2014.

ZOOM



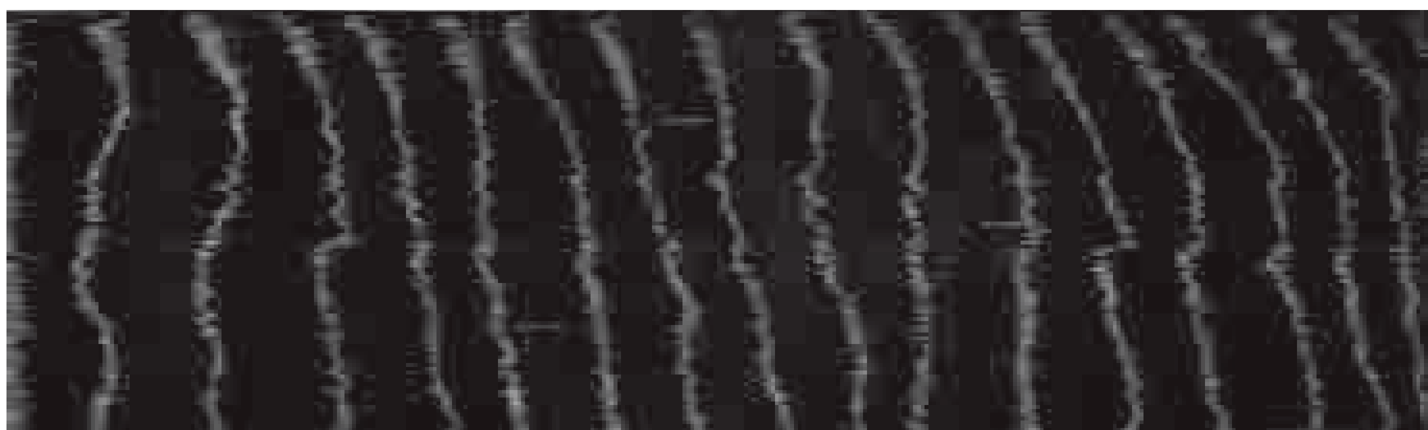
СЯРГЕЯ
ЖДАНОВІЧА

«Міміка лёгкіх: рэканструкцыя. Дзённік дыхання»

Выстава Вольгі Сазыкінай
Куратар праекта Вольга Рыбчынская

Музей сучаснага выяўленчага мастацтва

**Мінскі варыянт «швейцарскага» праекта Вольгі Сазыкінай абыграў прастору малой залы Музея сучаснага выяўленчага мастацтва — ён выглядаў канцэптуальна пераканальна і візуальна цэласна...
У серыі матэрыялаў пад назвай «Zoom» слова будзе давацца героям абранага мастацкага праекта, у дадзеным выпадку — мастаку і куратару, таксама — экспертам у пэўнай галіне мастацтва.**



Час і месца

Праект быў паказаны ў пэўным кантэксце залы музея, для мяне гэты факт важны. Гэта не проста развешаныя на сценах графічныя творы, а суцэльная інсталяцыя. Работы я ўспрымаю не як від выяўленчага мастацтва, а працую з імі як з аб'ектамі, што самі з'яўляюцца мэсіджамі. Мая інтэнцыя першапачаткова была такая: зрабіць для канкрэтнага месца інсталяцыю з работ за канкрэтны перыяд. Важным элементам у экспазіцыі таксама з'яўляецца відэа.

Наведвальнікі ўспрымалі выставу перш за ўсё як вобраз-карцінку. Яна лаканічная па выказванні, эстэтычная і прыгожая. Яе медытатыўнасць запрашае спыніцца, задумацца пра сваё. Тут важна, наколькі глядач зможа пранікнуцца пасылам аўтара, яго індывідуальным рытмам. Калі першы пасыл ад аўтара з'яўляецца тут экзістэнцыяльным і дзесьці нават эзатэрычным, то ў другім куратару было важна змясціць аўтарскі мэсідж у сацыяльна-культуралагічны кантэкст, у публічнасць. На мой погляд, гэта атрымалася ўжо з самага пачатку, пачынаючы з мантажу і адкрыцця выставы.

Вольга Рыбчынская.

Запісы ўнутранага рытму

Праект з'явіўся ў 1997 годзе ў Швейцарыі, калі я знаходзілася ў арт-рэзідэнцыі. Вынікам стала мастацкая выстава. Ідэя нарадзілася там, таму што мяне суправаджалі цішыня, адасобленасць — сітуацыя самазакаханасці, выношвання сябе ў цішы. З такой сітуацыі, па сутнасці, рытмы дыхання і з'явіліся.

Далей праект развіваўся на працягу дастаткова доўгага часу, выстаўляўся ў Германіі, Польшчы, Галандыі і некалькі разоў у Беларусі.

Гэта запіс рытму дыхання. Рытмічны шэраг з'яўляецца не адразу. Хвілін за дваццаць трэба намацаць унутраную вібрацыю: адбываецца паслядоўнае вядзенне лініі, то-бок рука працуе як пантограф. Унутраны рытм на самай справе дастаткова ёмісты. Ёсць сусветныя вібрацыі, такія як прылівы-адлівы, змены дня і ночы, квадраў месяца, але існуе ў кожнага з нас і ўнутраны рытм: ціск крыві, пульс, дыханне.

Рытм дыхання з'яўляецца асновай усяго, як першая літара ў алфавіце. Гэта пісьменна і ў мастацкім плане, таму што ў выяўленчай мове існуюць толькі тры сімвалічныя літары — лінія, кропка і пляма. З іх нараджаецца ўсё візуальнае, і лінія тут апынаецца ў цудоўнай сувязі з рытмам дыхання. Апошні ажыўляе матэрыю як такую. Як першы ўдых. Удыхнуў і прыйшоў у гэта жыццё. Намацваць рытм дыхання стала для мяне цікавым досведам. Рытмы розных людзей не падобныя адзін да аднаго — як адбіткі пальцаў, як генетычны код. Гэта абсалютна аўтарскае…

Праз лінію (рух рукі) я перадаю свой стан… Гэта яшчэ і дакументацыя. Мая сяброўка сказала: «Як ты цікава намалявала дыханне». На самай справе — не малюнак, а запіс, і ў гэтым розніца. Калі я перарываюся, пазначаю час (дату), потым працягваю. Гэта досыць цяжкая, напружаная праца. Часам было так, што я амаль не спынялася цэлыя суткі. Кожны раз рытм атрымліваецца іншым. Гэта залежыць ад часу і месца, што таксама вельмі важна. Дзесьці ты адчуваеш сябе гарманічна і добра, дзесьці — не. Такім чынам, праект будзе пастаянна працягвацца, думаю, да апошняга ўдыху.

Дзве працы былі зроблены спецыяльна для гэтай выставы, за тыдзеньдва да адкрыцця: каб пазначыць час і месца. У экспазіцыі прадстаўлены работы ад пачатку 1997 года да сённяшняга дня.

Вольга Сазыкіна.

Латэнтны танец

XXVI Міжнародны фестываль сучаснай харэаграфіі

СВЯТЛАНА УЛАНОЎСКАЯ

«Едакі».
Харэаграфія Кацярыны Кісловай.
Тэатр-студыя сучаснай харэаграфіі
пад кіраўніцтвам Ірыны Афонінай і Ігара Шэгая (Масква).

ФОТА ІВАНА АСТАШОНКА.

Апошні па часе форум у Віцебску засведчыў, што contemporary dance, які на пачатку 1990-х лічыўся з'явай маргінальнай і быў вядомы вузкаму колу апантаных, сёння стаў легітымным і нават модным. Пра сваю далучанасць да сучаснага танца цяпер заяўляе ледзь не кожны калектыў, чыя дзейнасць выходзіць за рамкі акадэмічнага і народна-сцэнічнага кірункаў. Своеасаблівым індыкатарам пошукаў айчынных харэографаў у гэтай галіне стаў нацыянальны конкурс у межах IFMC.

Праграма шасці фестывальных дзён аказалася маштабнай і шчодрай на падзеі. Толькі ўявіце: фотавыставы, прэс-канферэнцыі і дыскусіі, тэарэтычныя і практычныя майстар-класы, гасцявыя канцэрты, якія прайшлі ў розных гарадах, конкурсныя паказы, творчыя сустрэчы і прэзентацыі кніжных выданняў. У гэтым сэнсе IFMC можна назваць сапраўднай «школай», унікальным не толькі для Беларусі адукацыйным форумам у сферы сучаснага танца (нагадаю, што падобныя фестывалі ў краінах былога Саюза пачалі з'яўляцца амаль на дзесяцігоддзе пазней).

Падчас прэс-канферэнцыі, прысвечанай адкрыццю форуму, адбылася прэзентацыя дзвюх адметных кніг. Адна з іх — выдадзеная ў Маскве калектыўная манаграфія «Сучасны танец постсавецкай прасторы» (аўтар-складальнік Кацярына Васеніна), на старонках якой знайшла адлюстраванне і гісторыя айчыннага эксперыментальнага пластычнага руху. Беларускае ж выданне — «Танцавальны лабірынт» — было прымеркавана менавіта да IFMC і прысвечана 25-годдзю фестывалю. У зборнік увайшлі артыкулы вядомых айчынных і замежных крытыкаў, а таксама шматлікія фотаздымкі, якія візуальна ўзнаўляюць гісторыю форуму.

Не расчаравалі гасцявыя паказы, сярод якіх цяжка вызначыць лепшы, бо ўсе яны былі вельмі адметныя. Сапраўдны фурор выклікалі «Шэсць танцаў» у пастаноўцы класіка сучаснай харэаграфіі Іржы Кіліяна і бліскучым выкананні салістаў нашага Нацыянальнага тэатра оперы і балета. Спектаклем «Рамэа і Джульета», які ў Віцебску не бачылі з 1997 года, парадаваў фестывальную публіку калектыў «Балет Яўгена Панфілава» (Перм). Сур'ёзны роздум-прыпавесць пра чалавечы лёс прапанаваў у спектаклі «Цэрберы» ізраільскі харэограф Ёрам Кармі, чыя танцавальная кампанія «Fresco» завітала на IFMC упершыню. У візуальна-манахромным, мінімалістычным па пастановачных прыёмах, медытатыўным па тэмпарытме спектаклі балетмайстар стварыў нечаканы, некананічны вобраз легендарнай міфічнай істоты. Цэрбер, ролю якога выконвалі дзве балерыны і танцоўшчык у масках, паўставаў не манструознай пачварай, а вельмі падобным да людзей стварэннем.

Узрушэннем для многіх стаў спектакль «Едакі» Тэатра-студыі сучаснай харэаграфіі пад кіраўніцтвам Ірыны Афонінай і Ігара Шэгая (Масква). Пастаноўка, створаная харэографам Кацярынай Кісловай сумесна з танцоўшчыкамі і ўганараваная «Залатой маскай», уразіла строгай, аскетычнай прастатой мастацкага вырашэння, у якім не было ні пастановачных эфектаў, ні моднага «псеўдаінтэлектуалізму», ні меладраматычных калізій. Адпраўной кропкай для стварэння балета стаў жывапіс Вінсента Ван Гога. Аднак спектакль атрымаўся не пра творчасць знакамітага постімпрэсіяніста, а хутчэй пра тое шчымлівае пачуццё трагічнасці, крохкасці чалавечага лёсу, якое мастак адлюстраваў у сваіх карцінах і ўвасобіў уласным жыццём. Вангогаўская тэма тут прысутнічала ненавязліва, паўнамёкам, угадвалася ў асобных знаках-вобразах (зерне, сланечнікі, кола, вароны), а таксама ў каларыстычным вырашэнні — змрочным, амаль беспрасветным, з перавагай цёмна-зялёнай і чорна-карычневай колеравай гамы, якая адсылала да ранніх твораў мастака і, у прыватнасці, да «Едакоў бульбы».

Пяць танцоўшчыкаў увесь час знаходзяцца на сцэне. Іх жыццё — бясконцы рух па замкнёным коле: праца, вячэра, што пераходзіць у папойку, сон — і зноў праца. Будзённыя справы часам перапыняюцца выбухамі агрэсіі, калі героі пачынаюць ашалела калашмаціць усё наўкола. Яны малоцяць кулакамі па падлозе, па стале, ярасна грукочуць у сцяну, бязлітасна, у чатыры пары рук, б'юць свайго сябра... У імкненні пераадолець пякельнае кола паўсядзённасці яны адчайна, з апошніх сіл караскаюцца ўгору. Дапамагаюць у гэтым вялізныя трохаршынныя дошкі. Гэта і стол, і непрабівальная сцяна, і хісткі масток, і сімвал духоўнай вертыкалі, недасяжнай для герояў. А ў фінале з гэтых дошак скалоцяць труну, каб гвалтоўна загнаць у яе свайго сябра. Астатнія ж сядуць на вечка і будуць ляніва сплёўваць шалупінне ад семак... Апошнія мізансцэны спектакля не становяцца святлом у канцы тунэля: у сучасным, «вывіхнутым» свеце чалавечае жыццё не мае аніякай каштоўнасці.

Сінтэз выразных сродкаў балетнага тэатра і прыёмаў contemporary art уяўляў сабой спектакль «Эгапойнт», пастаўлены прыма-балерынай Берлінскага дзяр-

ФОТА ІГАРА ГУСАКОВА.

Мініяцюра «Знойдзеныя і страчаныя». Харэаграфія Сяргея Мікелі. Праект Сяргея Мікелі «BGAM-Company».

жаўнага балета Наталляй Сайдаковай для класічнай групы Камернага балета «Масква». Гіганцкі рухомы металічны трохвугольнік, падвешаны над сцэнай, пераўтвараў яе ў кінетычную інсталяцыю, а дыскрэтны тэмпарытм, геаметрычна вывераныя мізансцэны, графічныя лініі пластычных малюнкаў, лексіка, пабудаваная на дэканструкцыі класічных па, і шалёная хуткасць выканання гэтых па прымушалі ўзгадаць пастановачныя эксперыменты сусветна вядомых Уільяма Фарсайта і Уэйна Макгрэгара.

Цэнтральная падзея фестывалю — нацыянальны конкурс сучаснай харэаграфіі — пакінула шмат пытанняў. Вядома, можна толькі парадавацца таму, што папулярнасць contemporary dance ў Беларусі расце і ўсё больш харэографаў выказваюць да яго цікавасць: конкурс стаўся шматлюдным і багатым на новыя імёны. Было пададзена 20 з лішкам заявак на ўдзел, у выніку абралі 13 калектываў, прычым упершыню за ўсю гісторыю IFMC былі ахоплены ўсе вобласці Беларусі. Тым не менш нацыянальная панарама пастановак аказалася далёка не поўнай. Большасць вядомых калектываў — тыя, хто мае ўласнае аблічча, салідны мастацкі досвед і працягвае плённа працаваць у галіне сучаснага танца, — ні ў конкурснай, ні ў гасцявой праграме прадстаўлены не былі. Зразумела, што многія з тых, хто ўжо неаднаразова ўдзельнічаў у фестывалі і станавіўся яго лаўрэатам, на конкурс не імкнуцца. Жаданне арганізатараў у гасцявых канцэртах паказаць перш за ўсё замежныя калектывы цалкам справядлівае, бо дазваляе прадэманстраваць розныя танцавальныя школы і кірункі, іншы спосаб мастацкага мыслення і безліч аўтарскіх падыходаў. Разам з тым лепшае з сённяшніх здабыткаў айчыннай сучаснай харэаграфіі за рэдкім выключэннем застаецца па-за межамі IFMC. Дык можа варта ў канцэртную праграму фестывалю ўключыць і беларускі блок, у якім прэзентаваліся б самыя адметныя работы знаных калектываў? Тым больш, калі гаворка ідзе пра нацыянальны конкурс? Упэўнена, што твораў хапіла б не на адно аддзяленне! У Віцебску дагэтуль не бачылі цудоўную мініяцюру Дзмітрыя Куракулава «Гэты вечны, крохкі рай», якая была прадстаўлена і высока ацэнена на Міжнародным конкурсе артыстаў балета ў Джэксане (ЗША). Прэм'ера спектакля «Bred надзённы» — актуальнага па тэматыцы, арыгінальнага па пастановачных прыёмах — адбылася нядаўна ў танцтэатры «D.O.Z.SK.I.» Дзмітрыя Залескага.

Што ж да конкурсу, то паказаныя на ім работы зноўку буйным планам пацвердзілі тэндэнцыю, пра якую даводзілася пісаць неаднаразова: добрую тэхнічную форму дэманстравалі амаль усе, а вось ідэй, асэнсаванасці (не кажучы пра арыгінальнасць) аўтарскага выказвання відавочна бракавала. Прычым на ўсіх узроўнях: і ў сцэнічным афармленні, і ў выбары тэмы, і ў выкарыстанні музыкі, і ў лексічным вырашэнні. Замест філасофскіх абагульненняў, асэнсавання хвалюючых праблем — інфантылізм і банальнасць, зведзеныя да меладраматычных калізій і няўцямных рэфлексій «пра сваё». Замест пошуку новай харэаграфічнай лексікі — «серыйныя танцы», стандартны набор рухаў, які вандруе з твора ў твор. Замест арыгінальнай музыкі, якая б развівала і ўзбагачала думку харэографа, стварала адпаведную атмасферу, — поп-хіты, якія адразу пераводзілі нумар у эстрадна-папсовы фармат. Так і хацелася спытаць: дык пры чым тут сучасны танец?

Парадаксальна, але падобныя работы не толькі прайшлі папярэдні адбор, але і атрымалі ўзнагароды, што можа дэзарыентаваць маладых пастаноўшчыкаў, скіраваць іх у адпаведны бок творчых пошукаў. Так, мыльнаоперныя жарсці віравалі ў кампазіцыі «Звычайная гісторыя» Тацяны Аксёнавай (гурт сучаснай харэаграфіі «Розныя твары», Мінск), адзначанай прэміяй у намінацыі «Харэаграфічная мініяцюра». Бытавыя «разборкі» на мяжы з пошласцю прадставіў Кірыл Балтрукоў у мініяцюры «Першая спроба» (праект «сінONiМЫ», Мінск). Нумар, не падтрыманы журы, тым не менш атрымаў спецпрэмію Цэнтра культуры «Віцебск».

На шчасце, былі і выключэнні. Сярод нямногіх — праект Сяргея Мікелі «BGAM-Company» (Мінск). Уганараваны дуэт «Знойдзеныя і страчаныя» прыцягваў арыгінальнасцю танцавальнага малюнка, пабудаванага на дыскрэтнасці ліній і скульптурнай акцэнтуацыі поз, сур'ёзнасцю вобразна-канцэптуальнай задумы і містычнасцю атмасферы, што стваралася музыкай. Перамогу маладога харэографа можна назваць заканамернай: ураджэнец Віцебска, ён танцаваў у студыі Дыяны Юрчанка, а цяпер вучыцца на балетмайстра ў Акадэміі музыкі па класе Валянціна Елізар'ева і з'яўляецца артыстам тэатра «D.O.Z.SK.I.». Канцэптуальная змястоўнасць, што адсылала да тыбецкай «Кнігі мёртвых», навізна лексічных і кампазіцыйна-драматургічных прыёмаў вылучалі аднаактовы балет «Бардо» Вольгі Скварцовай («SKVO'sDanceCompany», Мінск), адзначаны спецпрэміяй «За выканальніцкае майстэрства». Недаацэненым з-за хібаў выканання аказаўся спектакль «Пін-код» Дзмітрыя Куракулава (гурт сучаснай харэаграфіі «ТАД», Гродна), адзначаны мноствам творчых знаходак: іх хапіла б на ўсіх удзельнікаў.

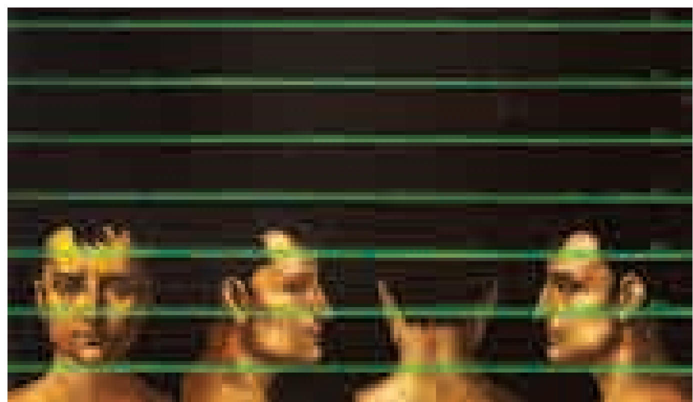
Віцебскі фэст гэтым разам выявіў вострую неабходнасць перамен на ўсіх узроўнях — ад мастацкай палітыкі да крытэрыяў адбору конкурсных работ. Бо тое, што адбываецца на форуме ў апошнія гады, усё больш і больш нагадвае… фестываль эстраднага танца «Белы сабака», з якога пачынаў і які, здавалася б, даўно перарос IFMC. ■

Вандроўка па часах і сусвеце

«Кастынг»
Выстава Сяргея Грыневіча
Музей сучаснага выяўленчага мастацтва

ЛАРЫСА МІХНЕВІЧ

Loading. Акрыл. 2012.


Напалеон І. Акрыл. 2012.

Сваю новую мінскую выстаўку Сяргей Грыневіч склаў з двух праектаў — інтэрактыўнай, як кажуць сёння, нізкі «Стань дзяўчынай Бонда» і «Кастынгу», які даў агульную назву падзеі. У экспазіцыі былі творы 2011—2013 гадоў: аўтапартрэты, біблейскія і гістарычныя персанажы, калейдаскоп жаночых вобразаў — ад блізкіх і сапраўдных да цалкам абстрактных еўрапеек, мурынак і азіятак. Праца з аб'ёмам і геаметрызм, асобныя творы і дыптыхі, простыя і інсталяваныя паліпціхі, інсталяцыя ў сярэдзіне залы, знаёмыя і выкшталцоныя аўтарскія тэхнікі — праз інтэнсіўнае выкарыстанне прасторы экспазіцыя выглядала вельмі эмацыянальнай.

Пра што гэта выстава? У «Сучасным слоўніку замежных слоў», выдадзеным пару дзясяткаў год таму, «кастынг» — англійскае слова, што азначае «закідванне вуды» і ўжываецца як назва... спартыўнай рыбалкі. Выкарыстоўваць інакш яго сталі з развіццём кінаіндустрыі, сёння кастынг — звыклая штодзённая рэалія. Выбар таго, хто адпавядае творчай задуме. У шырокім сэнсе, проста задумы. Таму, паводле мастака Сяргея Грыневіча, з'ява гэта адвечная, бо на адборы пабудавана ўсё — ад гісторыі чалавецтва і мастацтва да нашай рэчаіснасці. А як інакш вытлумачыць сумеснае існаванне вобразаў Адама і Евы, немаўляці, Напалеонаў і Чаплінаў, аўтапартрэтаў, рэмінісцэнцый старажытнаегіпецкіх вобразаў і мастацтва поп-арту, камп'ютараў, пікселей, манекенаў і поўнай кінабандыяны.

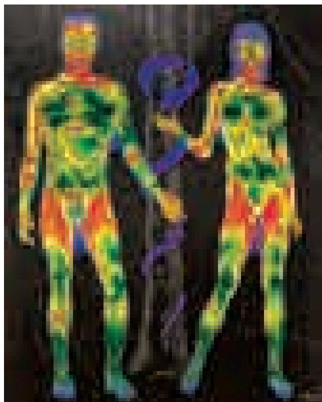
З апошняй і пачнём.

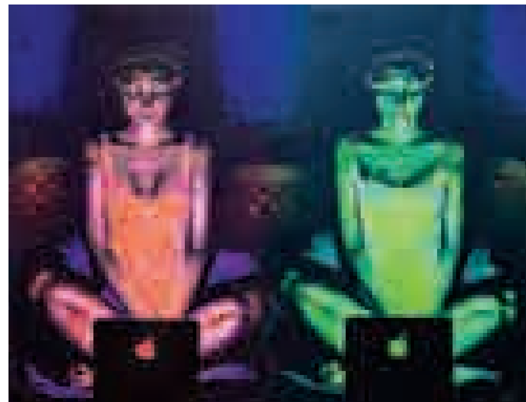
Праект «Стань дзяўчынай Бонда» — гэта прадстаўленыя ў храналагічным парадку паясныя выявы ўсіх шасці выканаўцаў кінаролі Джэймса Бонда. Ад Шона Конэры, самага першага, — да Даніэля Крэйга, найноўшага. На выставе нам прапаноўвалі адбіцца ў люстэркавым, крыху цьмяным фоне любога з партрэтаў, можна было зрабіць фотаздымак на памяць. І калі ласка: вы — побач са знакамітым агентам 007. Праект надзвычай кампліментарны да жанчыны! Па-першае, пагадзіцеся, што бясконцыя кінаБонды — з'ява досыць трывіяльная, бо, як сабе ні круці, акцёры змушаны выконваць адну ролю з досыць аднастайнымі рысамі. А вось жаночыя вобразы — гэта нешта. Усе бондаўскія дзяўчыны былі надзвычайнага хараства і статнасці. А як яны апрануты... Ну, а па-другое, як бы мы ні выглядалі насамрэч, на фотаздымках у грыневічаўскай «бандыяне» абавязкова будзем суперпрыгажунямі, можа нават лепей і за кінагераінь. Гэта ж адбітак у цьмяным люстэрку, таму атрымліваецца той паэтычны цуд, з якім мы сустракаемся, калі разглядаем свае адлюстраванні ў вечаровым тралейбусным шкле. Калі ўсе рысы набываюць мяккасць і абагульненасць, а абмежаванасць колеру надае любому твару загадкавасць і ўзнёсласць. Стрыманы, літаральна чорна-карычнева-белы каларыт Бондаў Сяргея Грыневіча разлічаны якраз на эфекты гэткага адлюстравання, каб на атрыманых фотаздымках вы выглядалі парай.

Розгалас сярод мастакоў праект выклікаў вялікі. Шчыра цікавіліся тэхнікай выканання, часам памыляліся (даруйце мне, аўтар: двойчы, па-сяброўску, я раскрыла яе таямніцы). Спрачаліся наконт якасці малявання саміх бондаўскіх вобразаў, ухвалялі ідэю і амаль што ўсе выказаліся за пераэкспанаванне «бандыяны» ў больш прасторнай зале. Шлях да дасканаласці бясконцы. Паколькі аўтар зноў ад'ехаў з Беларусі і сам-насам не паразмаўляеш, то дазволю сабе выказаць і ўласныя ідэі. Якасць выяў Бондаў мяне не хвалюе, яна, на маю думку, і павінна быць сярэдняй, каб адпавядаць той чароўнай недасканаласці жаночых адбіткаў. Праект гродзенскага творцы носіць назву «Стань дзяўчынай Бонда», таму нашы адлюстраванні тут са-

Праект «Стань дзяўчынай Бонда». Аўтарская тэхніка. 2013.

Аўтапартрэт з клонам. Акрыл. 2011.


Адам і Ева. Акрыл. 2011.


Дыялог. Акрыл. 2013.

мае галоўнае. І мне, як адной з гэтых дзяўчын, крыху бракавала месца на люстэркавай прасторы твораў, каб фотаздымак атрымаўся эфектным. Аўтар, удала зняцца з Даніэлем Крэйгам цяжкавата!

Калі казаць сур'ёзна, то беларуская «бандыяна» — выдатны праект. Колькі цудоўных ідэй, колькі творчых вынаходак у стужках пра Джэймса Бонда і ў іх рэкламе! Безліч. Быць новым і арыгінальным тут неверагодна цяжка. А ў Сяргея Грыневіча гэта атрымалася таленавіта, дасціпна і нібыта вельмі лёгка. Калі мы, беларусы, хочам быць заўважанымі ў свеце, дык мусім выказваць сваё стаўленне да сусветнай культуры. Калі гэтага не рабіць, нашу самабытнасць могуць і не прыкмеціць. Прыгадайма знакамітае выказванне: калі недзе ў глыбіні Афрыкі жыве геніяльны мастак, але свет не ведае пра яго існаванне, то... «Бандыяна» Сяргея Грыневіча — выдатная падстава адзначыцца ў прасторы самых знакамітых кінафестываляў.

Для выканаўцаў роляў агента 007 працэс кастынгу — частка прафесіі. Яны і ёсць пераможцы кастынгаў, таму праект «Стань дзяўчынай...» — цалкам паўнаважкая частка новай выставы Грыневіча. А яе іншыя персанажы?..

Адкрывае выставу «праграмны» твор — вялізны паліпціх «Кастынг-1» з маладымі дзявочымі тварамі прадстаўніц розных рас і нацыянальнасцей. Далей — яшчэ больш загадкава. Нас сустракалі «Адам і Ева» са знакамітай класічнай кампазіцыі, але гэта вельмі сучасны твор, бо біблейскія постаці былі ўбачаны нібыта праз адмысловы цеплавізар. «Прасканаваны на жыццё», як кажа аўтар. А побач з першымі людзьмі — двое немаўлят. Адно, «Вольга», — рэальнае, а другое, «Loading», — умоўнае, геаметрызаванае, піксельнае.

З другога боку ад прабацькаў — некалькі выяў самога мастака. Ёсць франтальны «Аўтапартрэт» са знакавай для творцы кампазіцыяй, прыкладна з гэткага твора распачалося супрацоўніцтва Сяргея Грыневіча з адной з самых вядомых у Еўропе мастацкіх калекцый. Побач — двухвыяўны «Аўтапартрэт з клонам», а вышэй — трэці, са схаваным за рукамі тварам. Змяняецца настрой — ад спакою да высокага трагізму. Сапраўдныя партрэтысты рэдка засяроджваюцца толькі на твары. Здаецца, што ніхто больш заўзята, чым мастак Ян ван Эйк, не разглядаў чалавечы твар. Але і ён любіў распавядаць пра чалавека праз крыху забруджаны абутак і маленькага сабачку, праз пярліны альбо люстэрка. Партрэт праз рукі — адна з вельмі тонкіх і глыбокіх мастацкіх тэм. Толькі слабы мастак выяўляе ў аўтапартрэтах выключна ўласнае падабенства. Гэта заўжды — пра самае галоўнае. Пра тое, што сапраўдная праца ў мастацтве — надзвычай складаная і цяжкая рэч.

За «Аўтапартрэтамі» — дыптых «I love you». Партрэт жонкі з закручаным ручніком на галаве, з тонкім профілем і доўгай шыяй настолькі ідэалізаваны, што яго ўжо не хочацца называць партрэтам. Па кампазіцыі ён нагадвае знакамітую выяву Неферціці. Усё гэта рэальнае і ідэальнае адначасова адлюстроўваецца на другім творы дыптыха — як на вільготным люстэрку ў ванным пакоі, дзе дакладнае праглядае толькі праз літары прызнання ў каханні. «О Эрас, уладар багоў і людзей!» Якое амаль містычнае адчуванне характва і крохкасці імгнення! Якое тонкае спалучэнне факта і агульнасці, даўніны і сучаснасці, трываласці і пяшчоты. Як быццам праводзіш рукой над нечым і лёгка здымаеш адзін сэнс, а потым яшчэ адзін, і яшчэ адзін.

Выстава пабудавана на бясконцасці пераўтварэнняў. Расплюшчваюцца вочы на «Святлафоры». Паварочваецца жаноцкая постаць на «Сканеры». Змяняюцца колеры на тварах «Чаплінаў» (гэта толькі частка нізкі «Клоны»). Малюнкавую кампазіцыю твора «Напалеон-1» змяняе геаметрыя паліпціха «Напалеон-2», на якім у форме мальтыйскага крыжа размешчаны выявы галавы Банапарта — твар, патыліца, левы і правы профілі, макушка. Строгія лініі адпавядаюць жорсткасці характару. Такія людзі змянялі сусвет: нехта выбухам розуму і таленту, хтосьці — выбухам волі і прагнасці. А ў сярэдзіне залы — інсталяцыя «Іракез», дзе галава манекена аддзелена ад цела ў сучасным адзенні і з'яднана з ім толькі праз правады USB-партоў. Атрымліваць інфармацыю сёння можна вельмі проста, з дапамогай тэхнікі.

Мастак вольна карыстаецца маштабам. Чалавечы твар на яго працах то больш-менш адпавядае рэальным памерам, то павялічваецца. Атрымліваецца вельмі музычны эфект. Геаметрызм суіснуе з фігуратыўнасцю і падкрэслівае яе: побач з плоска напісанай выявай знаходзіцца жывапіс экспрэсіўнага кшталту. Яшчэ больш складаныя змены адбываюцца з колерам, бо толькі на першы погляд ён падаецца абстрактным. Так, «класічны» колер мусіць дэманстраваць нам сваё характва і жывапіснасць, а «наватарскі» — моц, энерганасычанасць. Але ж абстрактнае мастацтва адсунула ўбок ідэю святла, якой пранізана ўся класічная культура. Адкрыццё Грыневіча ў тым, што яго колер насычаны святлом, таму жывапісныя творы мастака пачынаюць нагадваць светлавыя інсталяцыі, а з'яўленне новых «аўтарскіх тэхнік» выглядае крокам да іх сапраўднага стварэння.

Дзе можна адшукаць вобразны адпаведнік гэтай выставе?..

Першая «падборка» пераўтварэнняў належыць антычнаму паэту Авідыю. Яго «Метамарфозы» — паэма з 15-ці кніг, напісаная ў першыя гады нашай эры. Яна пачынаецца са стварэння сусвету, распавядае пра пераўвасабленні, запісаныя ў міфах Грэцыі і Рыма, закранае самую што ні ёсць сучаснасць (аўтар расказвае пра забойства Юлія Цэзара, які становіцца зоркай на небе). Паэта цікавіў феномен кахання і яго ўплыў на лёсы людзей і багоў. Ад першай гісторыі праследавання німфы Дафны Фебам (Апалонам) і яе ператварэння ў лаўровае дрэва — да любоўных шкодніцтваў самога Юпітэра, бо, як перакананы быў паэт, «веліч і каханне рэдка ўжываюцца разам» (як тут не згадаць сямейную трагедыю таго ж Напалеона!). Бляск формы, лёгкасць пераходаў ад аднаго сюжэта да іншага, выкшталцоная фантазія...

Праз шмат стагоддзяў, у іншай культуры, на іншай мастацкай мове новы творца нечакана пачынае доўжыць справу Авідыя. Мастацтва, сцвярджае культуралогія, і ёсць нешта патаемнае, што вандруе па эпохах і сусвеце, увесь час змяняючы воблік. ■

Якімі будзем праз два стагоддзі?

«Пан Тадэвуш»
паводле Адама Міцкевіча
Рэжысёр Мікалай Пінігін
Мастак Зіновій Марголін
Кампазітар Андрэй Зубрыч
Нацыянальны тэатр імя Янкі Купалы

ТАЦЦЯНА АРЛОВА

Прэм'еру «Пана Тадэвуша» ў Купалаўскім тэатры чакалі як важную падзею. Яшчэ на генеральную рэпетыцыю сабралася ўся тэатральная грамадскасць. Прыслалі сваіх ганцоў нават абласныя тэатры.

Апошнім часам у бок лідара купалаўцаў Мікалая Пінігіна сыпаліся вострыя стрэлы. Таленавіты і ўсімі аблашчаны рэжысёр ставіў адзін за адным лёгкія забаўляльныя спектаклі для масавага гледача. Ад яго ж чакалі прарыву, чакалі, што галоўны тэатр краіны ён выведзе на новы ўзровень, нягледзячы на складаныя ўмовы, звязаныя з рэканструкцыяй памяшкання.

Любая сур'ёзная праца з глыбокім зместам і задумай патрабуе часу. Здавалася, Пінігін узяў тайм-аўт і вырашыў паказаць публіцы значнае і знакавае відовішча. Цікавасць да гісторыі свайго народа ў яго была заўсёды. Часта ў спектаклях даводзілася «дацягваць» слабую драматургію да высокага мастацкага ўзроўню. Цяпер жа ён замахнуўся на якасную класіку. Паэму Адама Міцкевіча «Пан Тадэвуш» называюць энцыклапедыяй старапольскага быту і «магільным каменем» на старой Польшчы. У ёй закладзена мноства сэнсаў, датычных гісторыі нашай культуры, і яна цяжкая для перакладу на мову сцэны. Выказвацца даводзіцца вершамі. Доўгія тэксты могуць моцна напружваць гледачоў, якія пачалі прывыкаць да знакаў і метафар і кепска арыентуюцца ў сюжэце.

З вялізнай сімпатыяй стаўлюся да пастановачнай групы спектакля ў асобах Мікалая Пінігіна, Зіновія Марголіна, Алёны Ігрушы, Андрэя Зубрыча і, канешне, да аўтараў літаратурнага тэксту — Адама Міцкевіча і інсцэніроўшчыка Сяргея Кавалёва. Чакала ўбачыць у тэатры цалкам новую сцэнічную падзею, якой нам ужо некалькі гадоў не хапае. Пры гэтым я дакладна ўсведамляла, што паэма Міцкеві-

«Пан Тадэвуш». Сцэны са спектакля.

ФОТА ЯГОРА ВОЙНАВА (WWW.KULTPROSVET.BY).

ча кепска стасуецца з сучасным тэатрам. Патрэбны тытанічныя намаганні і пераадоленне мноства перашкод, традыцый, стэрэатыпаў.

Тэатр — дарагая эстэтычная цацка. Каб выжыць у сучасных умовах жорсткай канкурэнцыі з шоу-бізнесам, трэба ісці на рызыку. Купалаўцы не пабаяліся рызыкнуць і прапанавалі нам даволі ўражальныя формы. Найперш — складанае стыльнае афармленне Зіновія Марголіна, якое падтрымліваецца гістарычнымі касцюмамі, выкананымі Алёнай Ігрушай, а таксама выкарыстанай відэапраекцыяй, урыўкамі з фільма Анджэя Вайды і гравюрамі Напалеона Орды.

Увесь гэты арсенал мусіць перадаць сур'ёзны лінгвістычны тэкст і рэжысёрскую канцэпцыю так, каб брала за душу эмацыйнасцю, экспрэсіяй, энергіяй, ментальнай значнасцю. Неабходна захаваць усе важныя для Адама Міцкевіча паняцці: вальнадумства, культ дружбы, абавязак гонару, услаўленне айчыны і рамантызм. Якому народу ўсё гэта належыць? Польскаму, рускаму, беларускаму, літоўскаму? Міцкевіч ведаў іх дасканала і не хацеў нікому аддаваць перавагу, «распры позабыв».

У спектаклі купалаўцаў ёсць патаемныя знакі, гэтаксама як былі яны ў жыцці выдатнага паэта і ў ягонай паэме. Тэатр імкнецца распавесці пра нас, колішніх і цяперашніх, апеляваць да часоў будучых. Як і ў іншых работах Пінігіна, узнімаюцца сцягі, нікнуць, прастрэленыя кулямі, пабітыя часам.

Падаецца, я змагла прачытаць задуму пастаноўшчыка. Яна ўяўляецца мне вельмі значнай і сур'ёзнай, заслугоўвае павагу. На жаль, гэтая задума пакуль яшчэ належным чынам не ўвасоблена і не дае адпаведнага годнага выніку па цэлым шэрагу прычын.

Самы сур'ёзны пралік спектакля звязаны з інсцэніроўкай паэмы і імкненнем не згубіць рамантычны пафас Міцкевіча. Варта прызнаць, што сучасны глядач кепска разумее рамантыку. Любая спроба рамантызацыі перарастае або ў меладраму, або ў дзіцячую казку ці наіўны ідэалізм. Што зробіш, такі наш прагматычны час.

Ды толькі не сцэнічная рэдакцыя заблытала расказаную Міцкевічам гісторыю і адвяла ад сутнасці літаратурнай першакрыніцы. Адначасова ў інсцэніроўцы засталіся вялікія тэксты ў перакладзе Язэпа Семяжона, якія кепска прыстасаваныя да рэалій сучаснага тэатра.

Мінуў час па-вучнёўску старанных інсцэніровак. Сённяшняя рэжысура пераставіла акцэнты, узмацняе адны сюжэтныя лініі і перакрэслівае іншыя. Цяпер у тэатры важная не ілюстрацыя класікі, а інтэрпрэтацыя яе. Гэта вядзе да абнаўлення каштоўнага, але архаічнага музейнага экспаната і прыцягвае цікавасць гледачоў.

Ёсць у «Пане Тадэвушу» мільгаценне фігур замест адэкватнага разумення іх месца ва ўсёй гэтай гісторыі.

Уражвае візуальнае аблічча спектакля, здзейсненае сцэнографам Марголіным, гістарычныя касцюмы Ігрушы цудоўныя самі па сабе, але вядуць у бок пафаснай опернасці, дзіўна падмацаванай рэжысёрскімі мізансцэнамі. Толькі ў оперы сёння можна ўбачыць, як артыст выконвае сваю партыю і ўрачыста сыходзіць са сцэны пад апладысменты гледачоў. А гэта ўсё ж такі магутная эпічная работа менавіта драматычнага тэатра. У яго іншыя законы.

У той жа час у спектаклі знойдзены такія кранаючыя за душу моманты, як вярбоўка рэкрутаў і разбурэнне сцяны замка ў фінале. Яны нікога не пакідаюць абыякавым і выклікаюць у гледачоў пачуццё яднання з тэатрам.

Мне думаецца, што некаторыя ідэі цікавага рэжысёрскага замыслу пакуль што цяжкія для шараговага гледача, хоць яны прыводзяць у захапленне знаўцаў айчыннай гісторыі. Бянтэжыць няўменне большасці акцёраў мысліць у вершаванай форме і перакідваць думкі ў глядзельную залу. Часам здаецца, што кожны акцёр проста чытае вершы, не ўступаючы ў дыялог з партнёрам і не спяшаючыся дамагчыся камунікацыі з глядзельнай залай. Магчыма, прычына ў тым, што знікла практыка работы на сцэне з вершамі. Няма яе і ў тэатральных ВНУ. Ёй трэба вучыцца. Ёю трэба валодаць. Цудоўна і даходліва гэта робяць такія майстры, як Генадзь Аўсяннікаў, Сяргей Журавель, Раман Падаляка. Апошні з'яўляецца знаўцам польскай мовы і ярка перадае асаблівую інтанацыйную манеру палякаў.

Засмучае работа аднаго з маіх улюбёных акцёраў Паўла Харланчука ў галоўнай ролі. Можа быць, упершыню гэтаму тэмпераментнаму, харызматычнаму акцёру не хапіла менавіта харызматычнасці ў вобразе пана Тадэвуша. Ён не стаў галоўным сэнсавым стрыжнем спектакля, і таму зрабілася незразумелай ягоная назва.

Спектакль толькі пачынае сваё жыццё. Сцягі ўзнятыя. Яны развіваюцца на ветры. А значыць, будуць і перамогі. ■

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

Генерал маленькай арміі

«Нацюрморт у раме»
Жывапіс і графіка Мікалая Рыжага
Галерэя «Беларт»

ТАЦЦЯНА БРАЦЯНКОВА

Грыбы. Алей. 2010.

Персанальная выстава не заўсёды ў стане засведчыць рэальны маштаб і дыяпазон творцы. Прычын таму мноства, самая распаўсюджаная — недахоп прац, калі многія з іх захоўваюцца ў музейных і прыватных калекцыях, самая банальная — сціпласць экспазіцыйных плошчаў. Юбілейная выстава беларускага графіка Мікалая Рыжага, што адкрылася ў маленькай мінскай галерэі, выклікала інтарэс, нехарактэрны для падобных невялікіх экспазіцый.

Мастак, які адзначае свой 60-гадовы юбілей, за дзесяцігоддзі напружанага творчага жыцця займеў уласную глядацкую аўдыторыю — сапраўдных аматараў і калекцыянераў, прычым кола яго гледачоў пастаянна пашыраецца. Увага да творчасці барысаўскага майстра абумоўлена яшчэ і тым, што Мікалай Рыжы, добра вядомы як ілюстратар, таленавіты экслібрысіст, віртуоз малой графікі, у апошняе дзесяцігоддзе праявіў сябе ў іншай якасці — як аўтар жывапісных нацюрмортаў і пейзажаў. Юбілейная выстава дэманструе нам шырокі дыяпазон яго інтарэсаў. Пераважна камерныя па фармаце нацюрморты адзначаны тонкай перадачай фактуры і рэчыўнасцю форм, для іх характэрна цёплая палітра, дакладны, ясны і вывераны ў дэталях малюнак. Мастака цікавіць свет прыроды, на яго творах — гародніна, садавіна, ягады, грыбы, кветкі, расліны. У якасці фону для кампазіцый ён выбірае дрэва, палатно, лён. Мікалай Рыжы далёкі ад урбаністыкі з яе сумнеўнымі перавагамі, ён — пантэіст, што абагаўляе прыроду і яе дары. Многія краявіды творцы прысвечаны родным мясцінам — вёсцы Уцеха Барысаўскага раёна. У гонар яе жыхароў мастак устанавіў там памятную стэлу.

Ілюстрацыі Мікалая Рыжага вымагаюць уважлівага чытача. Асноўнай сваёй задачай аўтар лічыць узнаўленне сюжэтнай лініі літаратурнага твора, перадачу яго стылю. Мастацкія інтэрпрэтацыі тэкстаў арыентаваны на раскрыццё характараў персанажаў у дзеяннях і ўчынках.

Гістарычныя вобразы, партызанская вайна, патэтыка подзвігу, тэмы вясковага дзяцінства і сялянскай працы знаходзяць увасабленне і ў каляровай ілюстрацыі, і ва ўлюбёнай чорна-белай гравюры: афармленне кніг Мікалая Багданава, Сяргея Аляксеева, Мікалая Зяньковіча, Мікалая Дубоўскага і іншых.

У Мікалая Рыжага шмат прац, разлічаных не толькі на «кніжнае жыццё» — у экспазіцыйных умовах яны чытаюцца як станковыя. Гэта вельмі ўдалая серыя ілюстрацый да кнігі Уладзіміра Бутрамеева «Вялікія і славутыя людзі беларускай зямлі», выпушчанай выдавецтвам «Беларуская Энцыклапедыя» ў 1995-м і перавыдадзенай у 2002 годзе, дзе змешчана галерэя гістарычных вобразаў, сярод якіх Кірыл Тураўскі, Ягайла, Вітаўт, Міхаіл і Алена Глінскія, Іван Грозны.

Дзіцячыя кнігі творцы цікава разглядаць ці проста трымаць у руках. У іх рэалізаваліся лепшыя якасці Мікалая Рыжага—ілюстратара: здольнасць выбудоўваць на аркушы займальны графічны аповед, відавочнае майстэрства малявальшчыка. Гэта сапраўдныя «кніжкі з карцінкамі» — яркія і святочныя.

І ўсё ж… Калі б мне давялося ствараць на мастака сяброўскі шарж, я абавязкова ўвасобіла б Мікалая Рыжага верхам на кані, з разцом і пэндзлем наперавес, а вакол — ягоную маленькую армію: экслібрысы, буквіцы, паштовыя маркі, юбілейныя блокі і канверты — мініяцюрнае войска, што маршыруе побач са сваім генералам…

Экслібрыс Міхася Раманюка. 1990.

Экслібрыс патрабуе не толькі майстэрства, але і ведаў, інтэлекту. Сёння гэта самадастатковы аб'ект, калекцыйная форма малой графікі. Мікалай Рыжы займаецца экслібрысам са студэнцкіх гадоў. Інтанацыі яго твораў — іранічныя, добразычлівыя, дакладныя па трапнасці і вастрыні вобразных характарыстык. Гратэск — улюблёны прыём у яго іранічных аповедах пра барацьбу свецкага дабрабыту і духоўнай аскетычнасці (экслібрысы Уладзіміра Кожуха, Уладзіміра Смаляка, Сурэна Мірзаяна). Часам кніжныя знакі літаральна «перанесены» з вершаў, прозы, жывапісу і графікі адрасатаў (Валерыя Шкарубы, Аляксандра Ксяндзова, Міхася Раманюка). Каларытныя вобразы часта змяшчаюцца ў даволі камічныя сітуацыі, якія перадаюць стан героя.

На юбілейнай выставе Мікалая Рыжага можна было пазнаёміцца з каталогамі паштовых марак і канвертаў, якія мастак распрацоўваў па замове Міністэрства сувязі Рэспублікі Беларусь з канца 1990-х гадоў. Гэта цудоўныя серыі, прысвечаныя паўстанню 1794 года пад кіраўніцтвам Тадэвуша Касцюшкі, 480-годдзю беларускага кнігадрукавання, 900-годдзю Барысава; маркі і канверты са спецштэмпелем пад лагатыпам «EUROPA», прысвечаныя Белавежскай пушчы і Бярэзінскаму біясфернаму запаведніку, паштовы блок, прымеркаваны да 120-годдзя з дня нараджэння Янкі Купалы і Якуба Коласа.

Канверт, прысвечаны Яўхіму Карскаму. 2011.

Дынамічны і ўнутрана сабраны ў жыцці і мастацтве, Мікола Рыжы — працаўнік і праўдзівы творца, здольны ствараць просты і ўражальны аповед пра навакольнае жыццё. ■

Хімія і жыццё

Праект «Н2О»
Галерэя «Універсітэт культуры»

АЛЯКСАНДР ЗІМЕНКА

Выстава «Н2О» стала паспяховым працягам супрацоўніцтва галерэі і Прадстаўніцтва ААН у Рэспубліцы Беларусь. Раней былі ажыццёўлены такія праекты, як «Тэхна-арт. Альтэрнатыўная энергія», прысвечаны праблеме больш шырокага выкарыстання новых і ўзнаўляльных крыніц энергіі, «Біясфера 2010», звязаны з пытаннямі захавання біялагічнай разнастайнасці на Зямлі, і нават праект, засяроджаны на ролі папулярнага караняплода ў сусветнай культуры («Арт-бульба»).

«Н2О» прысвечаны праблеме водазабеспячэння планеты. Нам, беларусам, не цалкам зразумела ўся вастрыня пытання — у нас чыстыя рэкі і азёры. Але ў свеце звыш мільярда чалавек не маюць доступу да якаснай пітной вады, 2,6 мільярда пазбаўлены асноўных санітарных паслуг, а ад хвароб, звязаных з няякаснай вадой, паміраe больш людзей, чым ад усіх форм гвалту, уключаючы войны. Па даных ААН, да 2025 года дзве трэці насельніцтва Зямлі будуць адчуваць недахоп водных рэсурсаў. Цывілізаваны свет усвядоміў неабходнасць выкарыстання ўсіх магчымых сродкаў для рашэння гэтай праблемы. У тым ліку — мастацкіх.

Візуалізацыі глабальных праблем чалавецтва ў выставах галерэі спрыяе іх канкрэтная, афарбаваная беларускай этнакультурнай ідэнтычнасцю трактоўка. Такія выставы па вызначэнні сінтэтычныя, яны аб'ядноўваюць розныя сацыякультурныя пласты, падыходы і ракурсы. Перад куратарамі падобных тэматычных праектаў заўсёды стаіць няпростая задача: як у адной прасторы не толькі сабраць разнапланавыя артэфакты, але і сумясціць процілеглыя ідэі?

У рамках праекта «Н2О», прысвечанага Году міжнароднага воднага супрацоўніцтва, удалося не толькі скіраваць увагу на сур'ёзную праблему захавання і выкарыстання водных рэсурсаў свету, але і амаль у лабараторных умовах узяць «пробу крыві» асноўных плыняў сучаснага мастацтва Беларусі.

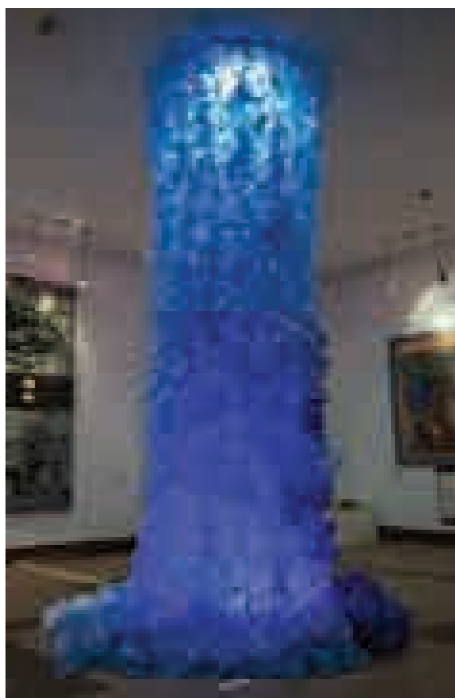
Найперш уражвае смелая творчая гульня шасцідзесяці аўтараў з ідэямі і формамі, яна дапамагла не апусціцца да нагляднай агітацыі і сацыяльнай рэкламы, амаль непазбежных спадарожнікаў такой сур'ёзнай праблематыкі. Асэнсаванне тэмы вады як крыніцы натхнення ў кожнага з мастакоў было адметным. Лірыка, іронія, філасофія, сцёб — дыяпазон аўтарскіх трактовак шырокі.

Па маім назіранні, самую бурную рэакцыю ў наведнікаў выклікалі аб'екты і інсталяцыі. Хтосьці асуджальна ківаў галавой ці абураўся, хтосьці разважаў пра прафесіяналізм аўтараў, а нехта аналізаваў тэхналогіі стварэння прац. «Вадаспад» Аляксандры Салдатавай нікога не пакідаў абыякавым, залучаючы ў вобразнае суперажыванне. І менавіта гэта эмацыйная рэакцыя патрэбна, каб зачапіць зашораны позірк гледача, распешчанага візуальнай надмернасцю сучаснага жыцця, і тым самым прымусіць яго думаць над сур'ёзнымі пытаннямі.

Варта адзначыць, што дэкаратыўна-прыкладное мастацтва на выставе здавалася менш пераканальным, чым іншыя віды. Пры ўсім багацці матэрыялаў і адточанасці тэхналогій шкло і кераміка выглядалі рэшткамі зніклай цывілізацыі. Яны былі «рэчамі ў сабе», не імкнуліся да дыялога з публікай, надзвычай важнага для актуальнага мастацтва, тым больш у сувязі з такімі значнымі тэмамі. На жаль, гэта тэндэнцыя паказальная для ўсяго нашага дэкаратыўнага мастацтва.

Што ж атрымліваецца ў сухой — пазітыўнай — астачы? Праект «Н2О» стаў цікавым творчым даследаваннем, прыцягнуў увагу да сур'ёзнай праблемы, а шырэй — да сучаснай сацыякультурнай праблематыкі. Ён сабраў актыўных творчых людзей, паспрыяў стварэнню арыгінальных артэфактаў, меў шырокі грамадскі рэзананс. Адмысловая «хімія» мастацтва робіць наша жыццё больш поўным, разнастайным і крэатыўным.

Арганізацыя Аб'яднаных Нацый разглядае пытанне аб прызнанні права на бесперашкодны доступ да чыстай вады адным з базавых правоў чалавека. Я шчыра спадзяюся, што калі-небудзь, у недалёкай будучыні, доступ да мастацтва таксама будзе прызнаны неад'емнай часткай натуральных правоў чалавека. Без яго, як і без вады, — ніяк. ■



Аляксандра Салдатава.
Вадаспад.
Інсталяцыя. 2013.

Аляксандр Зазуля.
На варце празрыстасці.
Аб'ект. 2013.

Павел Вайніцкі, Сяргей Завіжанец,
Дар'я Іваноўская. Агонь, вада і цягнікі.
Відэаінсталяцыя. 2013.

Колькі п'ес і ўсё?

Другая драматургічная лабараторыя

АЛЕНА МАЛЬЧЭЎСКАЯ

У Цэнтры беларускай драматургіі працягваюцца чыткі п'ес, створаных у межах II драматургічнай лабараторыі. Але ці здолее хто з рэжысёраў гэтым разам пераадолець шлях ад чыткі да паўнавартаснай пастаноўкі?

Перакананца ў тым, што лабараторыя — важная з'ява для тэатральнага працэсу нашай (і не толькі нашай) краіны, можна, прасачыўшы за хронікай апошніх падзей. Спачатку прыгадаем вынікі I лабараторыі, якая прайшла ў Астрашыцкім Гарадку ў маі 2012 года. Расійскі драматург Міхаіл Дурнянкоў і беларускі рэжысёр, кіраўнік Цэнтра беларускай драматургіі Аляксандр Марчанка па ўзоры лабараторыі ў падмаскоўнай Яснай Паляне на тыдзень сабралі ў загарадным пансіянаце дзесяць рэжысёраў і драматургаў. Вынікам супрацы сталі тэксты, тры з якіх прагучалі не толькі на пляцоўцы ЦБД, але і ў тэатральнай прасторы. П'еса Андрэя Іванова «Гэта ўсё яна» пра няпростыя віртуальныя і рэальныя стасункі маці і сына ўвайшла ў асноўную праграму Фестывалю маладой драматургіі «Любімаўка» ў Маскве. У гэтую ж праграму патрапілі яшчэ дзве п'есы — «Patris» Віктара Красоўскага, Дзмітрыя Багаслаўскага і Сяргея Анцэлевіча пра тое, што значыць слова «патрыятызм» для сучаснага беларуса, і «Пару дзён і ўсё» Віктара Красоўскага пра тое, як свет унутры нашай галавы суадносіцца з наваколлем (тэкст дапрацаваны падчас II драматургічнай лабараторыі). Да таго ж п'еса «Patris» была пастаўлена і паказана ў межах беларускай праграмы «Тэарт-2013». Яшчэ адзін тэкст — «Знешнія пабочныя», эскіз якога быў створаны падчас правядзення першай лабараторыі, стаў падставай для ўручэння Дзмітрыю Багаслаўскаму адной з самых прэстыжных узнагарод для маладых творцаў — расійскай Незалежнай літаратурнай прэміі «Дэбют».

Падчас II лабараторыі было створана пяць эскізаў. Тры з іх ужо дапрацаваны і прадстаўлены гледачам. У ЦБД прачыталі вышэйзгаданы тэкст Віктара Красоўскага «Пару дзён і ўсё». Тэкст Андрэя Саўчанкі «Бі-Лінгвы» — яшчэ адзін зварот да тэмы беларускай самаідэнтыфікацыі. Тэкст Сяргея Анцэлевіча «Асцярожна, памідоры» — пра крызіс веры і наканаванасць лёсу сучаснага чалавека. Апошні звяртае на сябе асаблівую ўвагу, найперш з-за тэмы. Тэма сённяшніх адносін чалавека і Бога шматгранна распрацавана ў сучаснай расійскай драматургіі. Адзін з самых яскравых прыкладаў — творчасць Івана Вырыпаева (ад ранніх тэкстаў «Ліпень» і «Быццё 2» да аднаго з апошніх — «Іранская канферэнцыя»). Сучасная беларуская драматургія да гэтай тэмы пакуль што толькі падступаецца. Адзін з першых вопытаў — тэкст Сяргея Анцэлевіча. Лабараторны эскіз п'есы быў створаны як спроба іранічнага асэнсавання свядомасці чалавека, апантанага верай. Аднак падчас працы над п'есай іранічных сэнсаў у ёй значна паменшала. А падчас чыткі тэкст увогуле ў поўнай меры сакралізаваўся з дапамогай гукавога шэрагу, створанага Паўлам Расолькам (дарэчы, гукавое афармленне стала яшчэ і каркасам, рытм якога дапамагаў гледачам успрымаць сцэны, створаныя як плынь свядомасці).

Наперадзе — яшчэ дзве чыткі, якія прэзентуюць тэксты Андрэя Іванова («Страсці па Стэфану, або Крыжовы паход дзяцей») і Анатоля Шпартава («Час ЧЭ»). У межах тыдня Сучаснай беларускай драматургіі ды праекта «Амбівалентнасць» аўтары і арганізатары паспрабавалі прыцягнуць да чытак увагу шараговага гледача: п'есы Андрэя Іванова і Андрэя Саўчанкі былі прачытаныя на сцэне Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі.

Такім чынам, лабараторыя — гэта не проста кароткае пустэльніцтва з мэтай стварэння тэксту, а адзін з самых важных складнікаў той часткі сучаснага тэатральнага працэсу, дзе праца вядзецца з найноўшымі п'есамі. Крыўдна, праўда, што напоўніцу моц лабараторыі выкарыстоўваецца толькі непасрэднымі яе ўдзельнікамі — драматургамі. Яны выціскаюць па максімуме з магчымасці колькі дзён спакойна займацца тэкстам, потым «абкатаць» яго на чытках і абмеркаваннях, удасканаліць. Для маладых рэжысёраў матывацыі працаваць разам з драматургам над п'есай пасля стварэння папярэдняга эскіза фактычна няма, бо пра магчымасць пастаноўкі гаворка не вядзецца — механізм па-ранейшаму не адладжаны. З'яўленне спектакля «Patris» — выключэнне, спроба Цэнтра візуальных і выканальніцкіх мастацтваў звярнуцца да вопыту праектнага тэатра, які, бясспрэчна, уяўляе неабходную ўмову для існавання сучаснай драматургіі (тым больш пры наяўнасці феномена беларускай драматургіі). Аднак праектны тэатр сёння існуе ў нашай краіне «не дзеля, а насуперак». І на пытанне «А што далей?», якое абавязкова паўстае пасля кожнай удалай чыткі, пакуль што не знаходзіцца адказу. ■

Чытка п'есы Сяргея Анцэлевіча «Асцярожна, памідоры».

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

З'явілася альтэрнатыва

«Спячая красуня» Пятра Чайкоўскага
Балетная школа Вежнавец

ТАЦЦЯНА МІХАЙЛАВА

Той факт, што ў Мінску існуе цяпер прыватная балетная школа, не можа не радаваць. Час для з'яўлення падобных структур даўно наспеў! Харэаграфічная вучэльня ў нас адна і не можа змясціць усіх здольных. Хтосьці туды не трапляе ці аказваецца незаўважаным. Так, існуюць школы харэаграфічныя, але калі меркаваць па колькасці дзяцей, якія выйшлі на сцэну ў «Спячай красуні», інтарэс публікі (і гатоўнасць аддаваць дзяцей вучыцца танцу) не проста вялікі. Ён надзвычайны!

З пункту гледжання менеджменту і «прасоўвання» ў шырокія масы назвы, ідэі, структуры вечарына была зроблена ідэальна! Зала была перапоўнена ўзрушанымі бацькамі, што прагнулі ўбачыць любімае дзіця, якое ўпершыню выйшла на сцэну. Ды яшчэ ў балеце Чайкоўскага, ды яшчэ на пуантах!

Сам спектакль пакінуў розныя ўражанні. Прыгожымі па лініях пластыкі, высакароднымі, хоць і крыху сарамлівымі, падаліся Анастасія Юркевіч (Аўрора) і Кірыл Сакалоўскі (Прынц). Выхаванцы школы, яны цяпер вучацца ў Акадэміі рускага балета ў Пецярбургу. Калі ўлічыць, які там конкурс — дзеці адбіраюцца з усіх куткоў неабдымнай Расіі! — дык можна прыйсці да высновы: у школе Вежнавец вучаць годна. Сярод фей аказалася шмат лаўрэатаў міжнародных конкурсаў. Упэўнена танцавала і фея Бэзу (Ніка Скрабкова). Непасрэднасцю вылучаліся персанажы казак: харэаграфія даступная, але ж і героі дзецям зразумелыя.

Што да кардэбалету і прыдворных... Балет — гэта перш за ўсё канон. Адпатуючы такую маштабную прэзентацыю, варта было, на маю думку, абраць усё-такі дзіцячы спектакль. Або ўзяць больш лёгкую, простую па харэаграфіі назву. Або выконваць асобныя фрагменты са «Спячай красуні».

Хтосьці з тэатральнага бамонду прыйшоў на вечарыну, каб пабачыць салістаў беларускага балета (Вольгу Гайко і Ігара Аношку, Людмілу Кудраўцаву і Антона Краўчанку, Юлію Дзятко і Канстанціна Кузняцова). Некаму надзвычай цікава было паглядзець нумары з удзелам дзвюх зорак Марыінкі. Юлія Махаліна, якая ў Мінску раней не выступала, танцуе амаль тры дзесяцігоддзі, але па-ранейшаму ў зайздроснай фізічнай форме. Артыстка з вельмі прыгожымі і выразнымі лініямі. Эмацыйны і сэнсавы кантраст яе нумароў (трапятліва-драматычны «Паміраючы лебедзь» і пачуццёва-гарачы дуэт з «Шахеразады») абмалёўвалі дыяпазон пластыкі і рэпертуару. Ігар Колб — беларус, родам з Пінска, некалі скончыў нашу вучэльню, ужо не адзін сезон з'яўляецца прэм'ерам зорнай трупы. Неверагодна пластычны, экспрэсіўны, ён цікавы ва ўсіх праявах сваёй творчасці. І нашы артысты, і госці ўвасаблялі той узровень майстэрства і пластычнай свабоды, да якога юным яшчэ доўга ісці. І прымушалі шкадаваць: праекты, дзе ўвасоблена арыгінальная харэаграфія, ладзяцца ў нас не часта.

Марына Вежнавец і Ігар Артамонаў у па-дэ-дэ з балета «Дон Кіхот».

«Спячая красуня». Сцэна са спектакля.

Юлія Махаліна і Ігар Колб у адажыа з балета «Шахеразада».

ФОТА ДЗМІТРЫЯ САПСАЯ.

Марына Вежнавец — салістка Нацыянальнага тэатра оперы і балета, якая амаль два дзесяцігоддзі танцуе вядучыя партыі на яго сцэне. У яе шырокі пластычны дыяпазон, ролі эмацыйна і энергетычна насычаныя. У Марыны не бывае «пустых» партый і спектакляў. Яна знаходзіцца ў выдатнай фізічнай і творчай форме! Пра гэта сведчылі фрагменты з «Дон Кіхота» і «Легенды пра каханне», у якіх Вежнавец выступала на вечарыне. Мяркую, ідэя ўласнай школы нарадзілася ў яе і таму, што многія здольнасці салісткі засталіся незапатрабаванымі на вялікай сцэне.

Агулам, выхаванцы школы павінны адпавядаць ідэальным прапорцыям. Калі фігура дзіцяці яшчэ не сфарміравалася, ці можна разважаць аб прапорцыях?.. Магчыма, не варта пераконваць гледача масавасцю і выпускаць на падмосткі малых, што маюць невялікі вопыт знаходжання на сцэне? У Беларусі існуе шмат студый эстраднага і народнага танца, іх выхаванцы ўражваюць (часам неверагодна!) сінхроннасцю, засвоенасцю малюнка. Увогуле ступенню пластычнай свабоды. Таму «Спячую красуню» ёсць з чым параўноўваць.

Агромністы балет немагчыма «ўціснуць» у адну дзею. Таму тры карціны і эпілог часам нагадвалі сціслы пераказ, дайджэст рамана. У дадатак танцавальны малюнак Пеціпа — вяршыня складанасці. Таму пайшлі па шляху спрашчэння. Бо дзеці, якія займаюцца розны час, засвоілі далёка не ўсе балетныя «па». Рыхласць...

Марыне Вежнавец можна толькі пападзіраваць, бо ўзялася за няпростую справу. Вядома, школа мае на мэце не столькі выхаванне будучых артыстаў балета, колькі фарміраванне фігуры, паставы. Інакш кажучы, далучэнне да мастацтва танца. Бо заняткі харэаграфіяй развіваюць каардынацыю, музычны слых, адчуванне сцэны. Увогуле наяўнасць школы можна толькі вітаць. Складанасці на пачатку шляху непазбежныя. Таму паглядзім, якімі будуць наступныя выступленні юных артыстаў. ■

Ягелоны заспявалі...

«Соф'я Гальшанская»
Мюзікл Уладзіміра Кандрусевіча
Лібрэта Алены Туравай
Музычны кіраўнік і дырыжор
Юрый Галяс
Рэжысёр Міхаіл Кавальчык
Балетмайстар Уладзімір Іваноў
Мастак Андрэй Меранкоў
Хормайстар Святлана Пятрова
Беларускі музычны тэатр

ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ

Прэм'еру кожнага айчыннага мюзікла мы чакаем з нецярпеннем. Як падзею. Іх мала (і мюзіклаў, і падзей). Як і кампазітараў, здатных працаваць у гэтым кірунку. Калі спектакль грунтуецца на нацыянальнай гісторыі, цікавасць грамадскасці ўзрастае ўдвая. Уладзімір Кандрусевіч — адзін з аўтараў, якія тонка адчуваюць асаблівасць жанру. Бо патрабуюцца дынамічная драматургія, актуальныя тэмы і сюжэты. Але мюзікл не можа існаваць і без музычных «хітоў», яркага меладызму. Наяўнасцю такіх рыс вылучаліся папярэднія спектаклі кампазітара ў Музычным тэатры («Джулія» і «Шклянка вады»).

Драматургічная аснова першага — дасціпны раман Самерсэта Моэма «Тэатр», аснова другога — п'еса Эжэна Скрыба, дынамічная, касцюмная, з вострай інтрыгай. З лібрэта «Гальшанскай» усё аказалася больш складаным. Гісторыя жаніцьбы караля Ягайлы з Соф'яй Гальшанскай — рэальны факт. Тры шлюбы не прынеслі польскаму каралю наследніка, і толькі Соф'я нарадзіла сына, што прадоўжыў магутную дынастыю Ягелонаў, прадстаўнікі якой правілі паловай Еўропы. Палацы, каханне, інтрыгі — рэчы, надзіва прыдатныя для сцэны, але трэба шмат дамысліць, каб пераканаць гледача, што шэсць стагоддзяў таму падзеі разгортваліся менавіта так.

Над мюзіклам Кандрусевіч працаваў тры гады. Памянялася некалькі лібрэтыстаў. Апошнім стала Алена Турава, якая здолела сплесці сюжэтныя ніткі ў адзіны ўзор. Яе драматургічная пабудова задаволіла кампазітара і тэатр. Перашкодай для належнага ўспрымання сітуацыі мог аказацца гістарычны факт, што на момант вянчання Соф'і і Ягайлы нявесце споўнілася 17, а жаніху — 71. Розніца значная. Шлюб маладой паненкі і караля, які па ўзросце мог бы быць яе дзядулем (і тады, і цяпер), трэба неяк псіхалагічна абгрунтаваць. Каб тыя адносіны не выглядалі халодным разлікам з абодвух бакоў.

У спектаклі Соф'я (Вольга Жалезская і Кацярына Мошчанка) хоць і маладая дзяўчына, але характар мае трывалы і моцны. Яна больш дарослая і самастойная, чым можна было б чакаць. Кароль Ягайла (Антон Заянчкоўскі і Віктар Цыркуновіч) выглядае мужчынам 40—45 гадоў, так бы мовіць, у самым росквіце сіл. Таму іх узаемная цікавасць, якая паступова ператвараецца ў каханне, падаецца натуральнай. Тым больш стасункі Соф'і і Ягайлы разгортваюцца на фоне купальскага свята, дзе апрыёры павінна быць шмат танцаў і харавых спеваў (паганскае свята атрымалася ў спектаклі яркім, але ж і крыху зацягнутым, самадастатковым). Гледзячы на Вольгу Жалезскую, цяжка паверыць, што гэта першая яе значная партыя. Артыстка адчувае сябе на сцэне спакойна, упэўнена, разняволена.

«Соф'я Гальшанская». Сцэна са спектакля.

«Белая ластаўка» (скажам так, выхадная арыя гераіні) — яркі і запамінальны твор. Раней мы ведалі яго як песню, з якой Алена Ланская ў свой час атрымала Гран-пры на «Славянскім базары». Калі слухала гэты фрагмент на прэзентацыі мюзікла ў Строчыцах, яго эстрадны стыль падаўся ў нечым чужародным будучай пастаноўцы. Але на прэм'еры такіх пачуццяў «Ластаўка» не выклікала, фрагмент магутны па энергетыцы, прывабны паэтычным ладам. Ён успрымаецца як увасабленне любові Соф'і да свайго краю, як усведамленне сябе менавіта беларускай.

У нешматлікіх публікацыях з нагоды прэм'еры гучалі закіды: маўляў, Соф'я атрымалася занадта ідэальнай. Сястры Васілісе (Лідзія Кузьміцкая і Маргарыта Александровіч), што пляце супраць яе інтрыгі, здолела даравацьх. І раўніваму Ягайлу, які, не разабраўшыся, адпраўляе яе ў турму, — таксама. Доля ісціны ў тым ёсць. Але стварэнне міфа натуральна вядзе за сабой пэўную ідэалізацыю вобраза. Гістарычных герояў, якімі можна захапляцца, у нас не настолькі шмат, каб абысці такую постаць, як Соф'я. Канешне, невялікую рэцэнзію ў «СБ» («Беларусь сегодня») пад назвай «Сонька Залатая ручка» (подпіс: «Добры глядач з 9-га рада») можна ўспрымаць як чорны піяр. Назва асацыюецца з жанчынай з нізоў грамадства — прывабнай, але нячыстай на руку. Разумею, што гэта «сцёб» і адпаведны стыль мыслення.

У «Соф'і Гальшанскай» багата акцёрскіх удач. Думаю, спрыяе гістарычны матэрыял, які абуджае фантазію. Музыка, хоць і не пазбаўленая стылёвай стракатасці, але разнастайная ў рытмах, тэмпах, мелодыях, дае прастору для неадназначных вобразаў.

Антон Заянчкоўскі, якога мы прызвычаіліся бачыць у ролях аперэтачных герояў, прадстаўнічых і імпазантных, хораша пачувае сябе ў абліччы Ягайлы. Шкада (гэта закід у бок кампазітара), што арыя Ягайлы «Спасибо, жизнь...» па лексіцы і ладзе ўспрымаецца як сучасны эстрадны твор. Так бы мовіць, «з іншай оперы». Лідзія Кузьміцкая, пераканаўчая герцагіня Мальбара ў «Шклянцы вады», стварае шматпланавы вобраз сястры Соф'і. Васіліса паўстае і самаўпэўненай, славалюбівай асобай, і помслівай інтрыганкай, і жанчынай, здатнай ахвяраваць сабой. Яўген Ермакоў у партыі Ганча, воіна, безнадзейна закаханага ў Соф'ю, выглядае цікавей, чым у многіх папярэдніх ролях. Дзянісу Нямцову тэатр любіць аддаваць партыі выглянцаваных нягоднікаў. Такі ж і ягоны Уга, канцлер караля. Нянавісць Уга да Соф'і небеспрычынная — ліцвінка побач з польскім каралём радавала не ўсіх. Вакол уладароў і трона заўжды ўзнікалі інтрыгі і барацьба.

Сцэнаграфія Андрэя Меранкова, дзе асноўным фрагментам выступае «кава-

ФОТА АНЖАЛІКІ ГРАКОВІЧ.

Вольга Жалезская (Соф'я).

Антон Заянчкоўскі (Ягайла).

Маргарыта Александровіч (Васіліса).

ная» ўязная брама, многімі гледачамі ўспрымаецца як лаканічная і шматвобразная. Таму што не памятаюць: каваная брама была вызначальнай часткай сцэнаграфіі Барыса Герлавана ў купалаўскім спектаклі «Князь Вітаўт». Зрэшты, не толькі брама…

Рэжысёр Міхаіл Кавальчык мае ў тэатральным асяроддзі рэпутацыю чалавека дасведчанага, выхаванага, клапатлівага педагога. Але ён ніколі не імкнуўся да незвычайных эксперыментаў, гульні з формай. У рэжысуры «Соф'і Гальшанскай» не заўважаеш вынаходак, якія б прымушалі доўга і захоплена разважаць выключна пра пастановачныя прыёмы. Але відавочнае і ўзаемаразуменне, якое існавала паміж стваральнікамі спектакля. У «плюсе» дынаміка відовішча, напружаная інтрыга. Акрэсленасць дзеяння: першая дзея — Гальшаны, нараджэнне кахання; другая — Вавель, барацьба польскай эліты супраць Соф'і і яе сына.

Што выклікае сумненне і пытанні? У мюзікле спяваюць у «дужку»-мікрафон. Чытай, «з падгучкай». Таму ёсць узмацняльная апаратура. Пабудаваць ідэальны баланс паміж жывым аркестрам і спевакамі, якіх «падгучваюць», складаней, чым калі б яны спявалі без узмацнення. На маю думку, гэты баланс яшчэ патрабуе ўдакладнення.

Наступнае пытанне да рэжысёра. Падалося досыць спрэчным выкарыстанне відэа падчас уверцюры, калі дзеянне не пачалося. На відэа ідуць хранікальныя кадры Вялікай Айчыннай вайны, потым эпізоды вайны 1812 года, потым рэканструкцыя больш ранніх па часе бітваў. Відаць, рэжысёр імкнуўся візуальна, так бы мовіць, на вачах прадэманстраваць рух у глыбіню стагоддзяў. Але ўжыванне відэа зрабілася цяпер агульным месцам, прыём эксплуатуецца калі трэба і калі не трэба. Да гісторыі Соф'і і Ягайлы ён нічога не дадае.

Дзяніс Нямцоў (Уга).

Ажыўленую дыскусію ў калятэатральных колах выклікала і тое, што частка эпізодаў мюзікла ідзе па-беларуску (арыя Соф'і, хары ў сцэнах Купалля, камедыйная сцэна з «самагоншчыкамі»), а частка — па-руску. Вядома, ідэальна, калі спектакль трымаецца адной моўнай плыні. Але публіка, якая трапляе ў Музычны тэатр, і публіка, якая скіроўваецца ў Купалаўскі, — гэта розныя катэгорыі гледачоў. У Музычны традыцыйна ходзяць адпачыць, пераключыцца, інакш кажучы, па рэлаксацыю. У Купалаўскі выпраўляецца найперш інтэлігенцыя, а таксама студэнты. І менавіта тыя, каго цікавіць нацыянальны аспект мастацтва. Для гледача Музычнага тэатра важней відовішчнасць, абумоўленая ўзаемадзеяннем музыкі, сцэнаграфіі, харэаграфічных і харавых эпізодаў. Слова — аснова вакальнай музыкі, але (на жаль ці на шчасце) спеўнае слова слухач часам чуе, а часам проста пра яго здагадваецца.

Думаю, пра здабыткі ці хібы пэўнага спектакля варта казаць узважана, разумеючы агульную сітуацыю ў айчынным мастацтве. Наша публіка ў большасці сваёй амаль цалкам русіфікаваная. Уласных герояў і гісторыі яна часцей не ведае, у яе размытыя нацыянальныя прыярытэты і ўсведамленне сваёй этнічнай прыналежнасці. Таму прэм'ера нацыянальнага мюзікла на гістарычную тэму — для «прасунутага» гледача з'ява доўгачаканая.

Мяркую, заўважыла ўсе здабыткі новага твора, сказала ўсе добрыя словы. Праўда, калі згадала ўласныя ўражанні ад мюзікла «Мёртвыя душы», паказанага падчас гастроляў у Мінску Свярдлоўскім тэатрам музычнай камедыі, а потым уражанні ад мюзікла «Граф Монтэ-Крыста», увасобленага ў Маскоўскім тэатры аперэты, міжволі задумалася: ці можа крытык апрыёры быць занадта добразычлівым? Бо названыя сцэнічныя творы прапаноўвалі нам усё-такі крыху іншы ўзровень драматургіі і тэатральнага мыслення. ■

Генадзь Мушперт

НАВОДДАЛЬ АД МЭЙНСТРЫМУ

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА

Галоўны рэжысёр Гродзенскага абласнога драматычнага тэатра Генадзь Мушперт — асоба неардынарная і непрадказальная. Некалі, на пачатку творчай кар'еры, ён цвёрда засвоіў, што да мастацтва нельга ставіцца з пагардай, і ўзяў гэтую выснову як кіраўніцтва да дзеяння. Аказалася, абраў для сябе ў прафесіі, бадай што, самы складаны шлях. Але ў выніку з'явіліся спектаклі, здатныя не толькі ўзнаўляць пярэстую і драматычную карціну свету, а і асвятляць яе тонкай іроніяй і непазбежным гумарам. Сярод трыццаці сямі спектакляў, пастаўленых цягам дваццаці год, большасць зарыентаваны на галоўную функцыю сцэнічнага мастацтва — здзіўляць. Згадаем толькі «Кароль, дама, валет» паводле Уладзіміра Набокава, «Рок-канцэрт з Рыгорам Горыным», «Адзінокі Захад» Марціна МакДонаха, «Заўтра была вайна» паводле Барыса Васільева, «Палёт над гняздом зязюлі» паводле Дэйла Васермана…

Дарэчы, пры нашай сустрэчы першае пытанне было звернута да мяне.

— Хочаш пра нешта распытаць?

Так. Гутарка на тэму: «Жыццё ў мастацтве».

— Мне важна пачуць, што пра мяне людзі гавораць. Бо ўсе без выключэння рэжысёры распавядаюць пра адно і тое ж. Ты заўважыла гэта ўжо?

Не.

— Не? Усё, што скажу, іншыя ўжо казалі.

Што менавіта? Зноў грошай на пастаноўкі не стае?..

— Грошай?.. Перапрашаю. У мяне нават думкі такой не было. Ідэй не стае, гэта іншая справа.

Дзе ты бачыў у Беларусі рэжысёраў, якія скардзяцца на тое, што няма ідэй?

— Напрыклад, я скарджуся пастаянна.

Гэта таму, што існуеш наводдаль ад мэйнстрыму.

— Значыць, яны не разумеюць, што грошы насамрэч нічога не вырашаюць. Тэатр можа і на дыванку існаваць, галоўнае, каб ідэя была.

На мой погляд, усё ў нас далёка зайшло. Людзі не толькі не разумеюць, што ідэі патрэбны, яны няздатныя новае ў мастацтве ўспрымаць. І вось гэта — праблема.

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

— Рэжысёр не абавязаны ўспрымаць чужыя ідэі. Але ён мусіць неяк генерыраваць свае. Дарэчы, магчыма ў мяне так кепска з сучаснай беларускай драматургіяй, таму што не ўспрымаю іх ідэі ўвогуле. Не разумею анічога.

Але сучасная беларуская драматургія вельмі разнастайная. П'есы Пражко, Багаслаўскага, Рудкоўскага — зусім не адно і тое ж. І да «новай драмы» іх тэксты не заўсёды можна аднесці. Зрэшты, відаць, уся Расія проста з глузду з'ехала, там самыя крутыя крытыкі ўсур'ёз разважаюць пра «феномен беларускай драматургіі». Для іх яна існуе, а для нас — не.

— Ну, вінаваты, можна сказаць, я яе кепска ведаю, давядзецца пачытаць. Ды толькі… упэўнены, з гэтага нічога не атрымаецца.

Чаму? Ідэі ты адкуль чэрпаеш?

— П’ескі чытаю…

А іграе ў іх хто?

— Акцёраў выхоўваю.

Можна пра гэта падрабязнее…

— Вось атрымаў даведку, падпісаную рэктарам Акадэміі мастацтваў, аб тым, што маю права выкладаць у сярэдніх навучальных установах. Збіраюся зноў набіраць курс. Але ўсе, хто мае адносіны да вышэйшай школы, кажуць адно і тое ж: дэмаграфічная яма; няма дзяцей; не нарадзіліся; бяром таго, хто прыйдзе. Толькі ў тэатры так немагчыма. З іншага боку, Гродзенскі каледж мастацтваў зрабіў велізарную працу. Можна сказаць, абодва дырэктары (між іншым, былыя афіцэры), іх і наш, прабілі лбом сценку, каб прафінансаваць гэты курс. А я сяджу ціхенька і баюся: а раптам пры фактычнай адсутнасці конкурсу не выберу восем чалавек? З апошнім наборам мне вельмі пашанцавала. З васьмі шасцёра акцёраў цяпер працуюць у тэатры на выдатных пазіцыях.

Даўно ведаю, што ты здатны навучыць.

— Мой настаўнік, знаны піцерскі рэжысёр Зіновій Карагодскі, некалі казаў: навучаю не я — атмасфера ўстановы. Усё. А вось атмасфера залежыць ад людзей.

Нельга навучыць прафесіі ўвогуле. Прынамсі, рамяству трэба вучыць канкрэтна. На што ты абапіраешся?

— Выкладаць можна па-рознаму. Але я магу толькі так, як вучылі мяне. І нічога новага пры гэтым не выдумляю. Магчыма, існуюць нейкія іншыя ідэі, ды я з імі незнаёмы. Калі да нас з майстар-класамі прыязджаюць маскоўскія, піцерскія спецыялісты і пачынаюць праводзіць трэнінгі, мне здаецца, што пры

ўсёй аснашчанасці і кідкасці практыкаванняў большай часткай гэта несістэмна і фармальна. Як бы новае, ды ў рэчышчы колішняга.

Практыкаванні — вартыя?

— Магчыма, не ведаю. Калі нам даводзілі неабходнасць трэнінгу, заўсёды казалі: практыкаванне мусіць зрабіцца роляй, або эцюдам, або спектаклем, каб яго можна было паказаць ці нават прадаць. Студэнт з практыкавання павінен зрабіць факт мастацтва. Справакаваць на суперажыванне, інакш не трэба.

Зразумела, людзі прыходзяць у каледж, каб авалодаць рамяством, а ты пачынаеш «прамываць» ім мазгі.

— Бог яго ведае. На сваіх апошніх курсах Анатоль Эфрос адразу чамусьці пачынаў з Шэкспіра. Дарэчы, ёсць анекдот пра тое, як Васіля Качалава ўгаворвалі выкладаць. Урэшце майстра прыйшоў да студэнтаў, восем гадзін не выпускаў іх з аўдыторыі, усе былі ў захапленні. Ды калі Качалаву прапанавалі скласці графік заняткаў, ён вельмі здзівіўся: «Які? Я ж ўсё растлумачыў». Па сутнасці, растлумачыць усё можна за восем гадзін. Потым будзе толькі паўтарэнне.

Робіш, што неабходна, глядзіш, што будзе, атрымліваецца добра. Я бачыла тваіх вучняў.

— Неяк атрымліваецца. Яшчэ байка. Аднаго разу прыязджаю да Карагодскага. Ён пытаецца ў мяне: «Ну, як ты, што робіш?» «Кірую тэатрам, стаўлю спектаклі, выкладаю на курсе», — адказваю. Ён кажа: «Ставіш спектаклі — добра, выкладаеш — добра. Кіруеш — гэта я табе спачуваю. Але скажы, ці ўдалося каго-небудзь з вучняў спакусіць?» Ведаючы арыентацыю Карагодскага, я жахнуўся: «У якім сэнсе?» А ён: «У сваю веру ўдалося каго-небудзь навярнуць»? І тут я пэўна нічога сказаць не мог. Бо ўсё высвятляецца потым, праз шмат гадоў. Пры тым, што нічога не гарантавана. Яны ўрэшце могуць з глузду з'ехаць, пераарыентавацца. Вучнёўства — гэта не назаўсёды, не балтамі змацаванае.

Зіновій Карагодскі, Адольф Шапіра, Кім Хадзееў — хто найбольш паўплываў на цябе?

— У маім рабочым пакоі вісяць два партрэты — Карагодскага і Кіма. Ты ведаеш, чым у прафесійным, рамесніцкім сэнсе адзін рэжысёр адрозніваецца ад другога? Тым, якія абставіны з вялізнай купы драматургічных падзей ён выбірае ў якасці вызначальных. І ад гэтага залежыць усё: сэнс, гучанне, змест, праўда і г.д. А выбіраць можна так, а можна і гэтак. Галоўнае, на што ты адгукаешся, чаму аддаеш перавагу.

Рэжысура для цябе — гэта...

— ...расповед займальных і павучальных гісторый. Усё.

А што ты маеш на ўвазе пад ідэяй?

— Менавіта трансфармацыю сюжэта, якім бокам яго можна павярнуць. Таму я не магу ставіць, напрыклад, Чэхава або Брэхта. Бо іх павярнуць ужо ніяк нельга.

А Ляляўскі ўзяў і павярнуў. Каршуновас — таксама.

— Напэўна, яны здатны. А я ніякім бокам не магу «Чайку» павярнуць, п'еса для мяне мёртвая назаўжды. Думаю, са мной будуць нязгодныя самыя цудоўныя прадстаўнікі маёй прафесіі. Зрэшты, няхай не пагаджаюцца. Калі я ў вялікага Льва Додзіна гляджу «Чайку» і нічога не разумею, навошта мне за яе брацца? І як гэта зрабіць пра нас сённяшніх, так, каб сэрца разрывалася, я не ведаю.

Усе твае спектаклі пра сённяшні дзень? Пра нас, сённяшніх?

— Канешне. Вельмі да гэтага імкнуся, без гэтага немагчыма. Вось ставілі «Наш гарадок» Торнтана Уайлдэра, і я ўсім казаў, што мы іграем пра «наш гарадок». Спецыяльна выкрасліў адтуль усіх «містараў» і «місіс», персанажы звяртаюцца адзін да аднаго: пан, пані. Думаю, у нас атрымалася. Прынамсі, гледачы, якіх у Гродне хапае на чатыры поўныя глядзельныя залы, спраўна выціраюць слёзы. Спраўна.

Камедыі на абласных сцэнах цякуць няспыннай плынню. Для многіх тэатраў гэта — адзіны спосаб выжывання. Разважаць пра творчасць часам увогуле не варта. Гродзенскі тэатр залежны ці незалежны ад такіх жорсткіх абставін?

— Тэатр, тым больш абласны, без камедыі не можа існаваць. Вядомы расійскі тэатральны дзеяч Алег Лаеўскі нядаўна напісаў у інтэрнэце, што правінцыйны тэатр падобны на слоены пірог, дзе абавязкова ёсць пласт камедый, прычым самых простых і даходлівых, ёсць пласт спектакляў для дзяцей і падлеткаў. І самы тонкі слой — драма. Інакш нельга. З шасці пастановак дзве павінны быць смешныя.

І цябе гэта ніяк не напружвае?

— Вельмі напружвае. Гэта мой самы вялікі клопат, хаджу і шукаю камедыі.

Дагэтуль у тэатры цікава што?

— Суперажыванне глядзельнай залы. Суперажыванне і спачуванне, вось самае галоўнае. Я пастаянна думаю пра людзей у глядзельнай зале. І стаўлюся да іх, як да гасцей у маім доме, якіх мушу прыняць, пачаставаць чымсьці смачным, асаблівым. Анекдот расказаць. Не абы-які, а з сэнсам і са смехам. Заняць іх час так, каб яны не сумавалі.

Галоўная тэма або інтанацыя ў тваіх спектаклях існуюць?

— Мне неабходна, каб гледачам было смешна. Блага, калі не чую ў зале: «ха-ха-ха!». Бо я ім распавядаю не пра тое, як усё жахліва, драматычна, катастрафічна, — даводжу, як усё насамрэч па-рознаму. Смешна. Абсурдна. Міла і таму павінна выклікаць усмешку. Я рэжысёр у вышэйшай меры рамантычны — вось гэта магу пэўна пра сябе сказаць. Напрыклад, у жахлівай трагедыі МакДонаха «Адзінокі Захад» мяне цікавіў той надзвычай рамантычны факт, што ўрэшце ніхто нікога не забіў. Браты жывымі засталіся, і гэта вялікая духоўная перамога. Пра што людзям цікава распавядаць? Пра духоўны подзвіг. І правільна, і трэба. Яшчэ людзям цікава распавядаць пра цуды. Тэатр апелюе да тыповага, тыпізацыя — ягоны інструмент. Але тэатр усё ж парадаксальная рэч. Ён апелюе да тыповага, а імкнецца да цуду. І вось вам — дзівосная праява. Калі гэтага няма, мне становіцца сумна. Таму ў спектаклі «Вяртанне Дон Жуана» я змяніў фінал. У Радзінскага Лепарэла знішчае Дон Жуана і забірае Анну. Паводле драматурга надышоў час, калі «лепарэлы» перамагаюць, і гэта кепска. Ды толькі п'еса лічылася мёртвай. Але я сітуацыю перакуліў. Нічога падобнага, што б ні здарылася, Дон Жуан усё роўна знойдзе фанатак.

А я зразумела, што закаханы Дон Жуан — з'ява ненатуральная, чужая прыродзе...

— Вось так і бывае: ставіш, ставіш, а людзі потым усё ўспрымаюць зусім па-іншаму. Я лічу, што донжуанства — адмоўная, нават агідная сацыяльная і псіхалагічная з'ява. Адзінае дадатнае, што бывае ад яе, — цудоўныя вершы ды іх паклонніцы. Вялізнае кола жанчын, якія штораз купляюць зборнічкі, мармычуць вершы. Менавіта гэта і апраўдвае існаванне Дон Жуана. Паэзія — вось самае галоўнае.

Ты называеш сябе рэжысёрам рамантычным, але тваім спектаклям уласцівы выразны публіцыстычны пачатак, які насамрэч моцна ўздзейнічае на гледачоў.

— Канешне, заклікаю людзей: выжывайце, трэба выжываць, нягледзячы ні на што. Зноў узнікае адчуванне, што людзі прыйшлі да мяне ў госці, таму я не магу ім падсунуць канчатковую трагедыю. Таму не магу і не буду ставіць «Караля Ліра» — гэ-

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА І З АРХІВА ГРОДЗЕНСКАГА АБЛАСНОГА ДРАМАТЫЧНАГА ТЭАТРА.

«Наш гарадок» Торнтана Уайлдэра. Сцэна са спектакля.

«Палёт над гняздом зязюлі» Дэйла Васермана. Аляксандр Шаўкаплясаў (Макмэрфі).

та канчатковая трагедыя. Канец усяму. Чэхаў — гэта канчатковая трагедыя, таксама ставіць не буду. Дарэчы, Марк Захараў кажа, што не бывае добрых і кепскіх п'ес. Добрымі або кепскімі іх робіць час.

На твой погляд, спосаб акцёрскага існавання змяняецца з цягам часу? Магчыма, ён зрабіўся іншым, і для беларускага тэатра ўзнікла яшчэ адна праблема?

— Мне здаецца, тут ніякіх навін. У тым сэнсе, што добрыя акцёры іграюць добра, кепскія — кепска. І ніякага асаблівага спосабу існавання. Ну вось, напрыклад, Аляксандр Ткачонак і Ганна Хітрык — розныя акцёрскія пакаленні, усё рознае. Яны што — па-рознаму іграюць? Іграюць аднолькава добра. Прыналежнасць да пэўнага пакалення тут не пры чым. Думаю, што сам спосаб акцёрскага існавання не можа надта змяніцца пасля таго, што ў тэатры было. Пасля Брэхтаў, Меерхольдаў што яшчэ новае можна прыдумаць? Нічога. Дарэчы, я — рэжысёр-слухач. Часам мне ўсё роўна, як гэта выглядае на сцэне, а вось як гэта гучыць — вельмі важна. Дастаткова пачуць адзін гук, каб зразумець, якую яны там праўду іграюць.

У тым, што ты робіш на сцэне, ключавое слова — «праўда»?

— Ой, ой! Праўда павінна існаваць на ўзроўні аналізу. Некалі ў аднаго вельмі добрага правінцыйнага акцёра ўбачыў сшытак з тэкстам, спрэс падкрэсленым чырвоным, чорным і сінім алоўкамі. Пытаюся: «Што гэта?» «Такі спосаб работы над роллю, — адказвае. — Чырвоным падкрэсліваю словы, дзе персанаж праўду гаворыць. Сінім — напаўпраўду. Чорным — хлусню. Потым адкрываю сшытак і бачу: ага, вось пра што роля».

Лічы, што чырвоным я падкрэсліваю наступнае пытанне: якое месца ў тваім жыцці займаў Валерый Раеўскі?

— Выдатная асоба. Прафесійнай школы ад яго я не атрымліваў, але як на чалавека глядзеў шырока адкрытымі вачыма і слухаў, разявіўшы рот. Ягоныя чалавечая і грамадзянская пазіцыі былі вельмі цікавымі і выклікалі павагу.

Памятаю, што казалі твае аднакурснікі ў Акадэміі мастацтваў: «Хто тут курсам кіруе? — Мушперт. З акцёрамі займаецца? — Мушперт. Іграе? — Мушперт. Ставіць? — Адпаведна». Неяк адразу было зразумела, што ты ўсё можаш. А цяпер што — будуеш свой тэатр?

— Бог яго ведае. Я не стаўлю перад сабой такія амбіцыйныя задачы. І ведаю, што ніколі не вазьмуся за такі праект, як «Пан Тадэвуш». Не мая справа вырашаць глабальныя праблемы, выказвацца наконт самаідэнтыфікацыі беларускага народа. Я пра гэта нічога не ведаю. А калі ў мяне маюцца нейкія прапановы, не ўпэўнены, што яны правільныя. Мой тэатр усё ж маленькі (нягледзячы на несуразмерна вялікую глядзельную залу, якую трэба зачыніць і абрэзаць). Найперш гэта такое месца, куды людзі прыходзяць пасмяяцца, паплакаць, пасуперажываць і знайсці нейкія падказкі для выжывання.

Тэарэтызую я мала, хоць на рэпетыцыях з артыстамі гаворым літаральна пра ўсё. Асацыяцыі, якія выклікаюць абставіны п'есы, могуць быць самымі рознымі. Я называю гэта ўнутраным тэкстам, якім спрабую акцёраў захапіць і раздражніць.

«Палёт над гняздом зязюлі» зроблены пра што?

— Спектакль, які вельмі трапляе ў нашага суайчынніка. Аказваецца, гераічная драма — гэта такі жанр! У нас гераічную драму ставілі або пра Вялікую Айчынную вайну, або пра калгаснае будаўніцтва. Высветлілася, што гледачы прагнуць убачыць на сцэне чалавека, які любым спосабам, нават цаной уласнага жыцця заступіцца за няшчасных. З «Палётам над гняздом зязюлі» я беспамылкова ўгадаў.

Урэшце, не разумею: якіх ідэй табе не стае?

— Ідэй мала насамрэч. Іх ледзь-ледзь хапае на адзін сезон. Што будзе далей — не ведаю. Прынамсі, калі б галоўныя рэжысёры былі павінны здаваць планы не на адзін — на два гады наперад, мне прыйшлося б звольніцца.

А я падумала: вельмі шчаслівая прафесія — рэжысёр, яна бадай што выключае пачуццё чалавечай адзіноты.

— Канешне. Тэатр — увогуле выдатная ўстанова. Калі да мяне прыходзяць людзі паступаць, кажу, што вельмі не раю. Таму што мала шанцаў пражыць шчаслівае жыццё. Вельмі мала, і ўсё ж — крыху больш, чым у іншай канторы. ■

ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ

Terra opera

IV Мінскі міжнародны Калядны форум

Падобна, опера (з'ява па сваёй прыродзе элітарная) становіцца ў Беларусі адным з самых прэстыжных, папулярных і запатрабаваных жанраў. Вялікі тэатр прыкладае дзеля гэтага шмат намаганняў. Не толькі спектаклямі бягучага рэпертуару, пазначанымі на афішы, але і правядзеннем Опернага форуму. Ён становіцца традыцыяй, неад'емнай часткай мастацкага краявіду.

У снежні 2013-га форум прайшоў чацвёрты раз. Гэта падзея прымушае калектыў спецыяльна рыхтаваць прэм'еры, строга адбіраць кандыдатуры запрошаных зорак. Фестываль нараджае эмацыйнае напружанне і артыста, і слухача, правакуе дыскусіі і гарачыя спрэчкі.

Праграма апошняга форуму атрымалася надзвычай насычанай. Каб годным чынам адлюстраваць адну з найбольш значных падзей культурнага жыцця краіны, «Мастацтва» публікуе шэраг матэрыялаў айчынных крытыкаў і гасцей з Расіі і Украіны. Такім чынам размова не толькі пра беларускае опернае мастацтва, але і пра тэндэнцыі, уласцівыя сусветнаму музычнаму тэатру сёння.

АГУЛЬНАЕ І ІНДЫВІДУАЛЬНАЕ

Наш оперна-тэатральны фэст па-ранейшаму застаецца форумам не асобных запрошаных зорак, а спектакляў. Такі варыянт арганізацыйна і фінансава самы складаны. Чым апошняе музычнае свята, якое склалася з дзевяці пастановак і заключнага гала, адрознівалася ад папярэдніх? Найперш ёмістасцю афішы, павелічэннем прасторы (і колькасці пляцовак), пашырэннем жанравай палітры. У жанры «вялікай оперы» сам тэатр паказаў сваю свежую работу «Лятучы галандзец» і прэм'еру мінулага сезона «Турандот».

Ідэя скарыстаць на форуме Камерную залу імя Александроўскай, здавалася б, ляжыць на паверхні. Але да нядаўняга часу там прэзентаваліся пераважна канцэртныя праграмы. Калі мінулай восенню адбыліся прэм'еры чатырох аднаактовых опер, дык наяўнасць вялікай «крытычнай масы» падказала слушнае рашэнне.

Яшчэ важны момант. Сачыненні сучасных беларускіх кампазітараў дагэтуль амаль не траплялі ў праграму фэсту: і таму, што іх мала на афішы, і таму, што яны не заўжды «фестывальныя». У выніку госці маюць вельмі прыблізнае ўяўленне пра нашу кампазітарскую школу. І хоць у снежні 2012 фэст адкрываўся прэм'ерай «Сівой легенды» Дзмітрыя Смольскага, выключэнне толькі пацвярджала правіла.

На апошнім форуме з поспехам быў паказаны «Мядзведзь» Сяргея Картэса. (У той жа вечар «да пары» давалі оперу «Рыта, або Пірацкі трохкутнік» Даніцэці.) Музыка «Мядзведзя» — дасціпная, шмат у чым нечаканая для кампазітара — тонка ўвасабляе дух і атмасферу чэхаўскага твора. Асаблівасці партытуры яшчэ больш ярка заззялі ў пастаноўцы рэжысёра Галіны Галкоўскай, у віртуозных работах Алены Бундзелевай і Станіслава Трыфанава. Ганаруся паказам, нібыта ўласным дасягненнем! Бо на дыскусіі, што ладзілася яшчэ на 1-м оперным свяце, аўтар гэтых радкоў доўга і занудна пераконвала кіраўніцтва тэатра ў неабходнасці падобных спектакляў.

Казьма Пруткоў сцвярджаў: нельга ахапіць неаб'дымнае. Таму засяроджуся на дзвюх самых важных падзеях, якімі сталіся прэм'ера «Лятучага галандца» і адзіны гастрольны спектакль «Баль-маскарад», прывезены пецярбургскім Міхайлаўскім тэатрам.

ДА ЮБІЛЕЮ ВАГНЕРА

Творчасці гэтага кампазітара беларускі слухач амаль не ведае. Мінулая прэм'ера яго оперы адбылася ў Мінску 40 (!) гадоў таму. Гэта быў «Лаэнгрын» з Анатолем Дзедзікам у галоўнай партыі. Стасункі нашага тэатра і Вагнера, чыя музыка моцна паўплывала на развіццё мастацкай культуры канца XIX — XX стагоддзяў, — тэма асобнай гаворкі, але рэдкае з'яўленне яго сачыненняў на айчыннай сцэне тлумачыцца шэрагам абставін. Складанасцю партытур, магутнасцю вакальных партый, неабходнасцю мець менавіта «вагнераўскіх» спевакоў з іх насычанымі тэмбрамі, здатнымі не згубіцца ў не менш экспрэсіўнай аркестравай плыні. Працяглаcцю пастановак («Зігфрыд», паказаны на форуме ў 2012-м Сафійскім тэатрам, доўжыўся пяць гадзін). Шматузроўневым лібрэта, у якім дзейнічаюць багі, героі і звычайныя людзі.

Мінская прэм'ера — даніна юбілею славутага немца, чыё 200-годдзе адзначыў летась увесь свет. Цяпер адзначылі і мы. Для пастаноўкі спектакля тэатр запрасіў носьбітаў той культуры — аўстрыйскага дырыжора Манфрэда Маерхофера і нямецкага рэжысёра Ханса-Іахіма Фрая. Пастаноўшчык — паспяховы імпрэсарыа і музычны дзеяч. Заснавальнік Дрэздэнскага балю, генеральны дырэктар опернага тэатра ў Брэмене, кіраўнік канцэртнай залы імя Брукнера.

«Баль-маскарад» Джузэпе Вердзі. Фёдар Атаскевіч (Густава). Міхайлаўскі тэатр (Санкт-Пецярбург).

«Лятучы галандзец» быў упершыню пастаўлены 170 гадоў таму ў Дрэздэне. Музыказнаўцы лічаць: з гэтага сачынення пачаўся сапраўдны Вагнер. Дарэчы, перад намі адна з самых кароткіх партытур кампазітара. Усяго тры дзеі, няшмат герояў. Мала хто з кампазітараў пісаў, як Вагнер, на ўласнае лібрэта. У музычна-сэнсавай прасторы яго твора размах антытэзаў і паняццяў неверагодны, амаль касмічнага маштабу. Бог і Д'ябал, Радзіма і непрытульнасць, дом і вечная вандроўка, вернасць і здрада. Насуперак звыкламу меркаванню, музыка Вагнера прывабная. Лёгкая для ўспрымання. У ёй шмат не толькі экспрэсіі і змрочнай сілы, але і лірыкі, пранікнёнасці, пяшчоты.

Першае, што стварае ўяўленне пра спектакль, — сцэнаграфія. Віктар Вольскі ўзрадаваў рашэннем стрыманым і мінімалісцкім. Папярэдняя работа мастака ў нас (балет «Анюта»), на жаль, расчароўвала мноствам візуальных клішэ ў стылі «а-ля рюс». А ў «Галандцу» ўсё строга, сурова, стыльна. Па колерах і святле крыху прыцемнена, нават брутальна. Але ж дзеянне оперы адбываецца ля берагоў Нарвегіі!

Тэма карабля-прывіда давала волю фантазіі і візуальнаму буйству. Карабель з парусамі — на афішы спектакля. Бурныя хвалі стварае відэапраекцыя, што ідзе падчас уверцюры. Асноўныя дэталі сцэнаграфіі — фрагмент палубы карабля ў 1-й і 3-й дзеях, а ў 2-й — дом Сенты і яе бацькі Даланда. У тым жа стылі, што і сцэнаграфія, вытрыманы касцюмы. Аблічча мужчынскага хору (для «Галандца» спатрэбіўся яго падвоены склад) прывабліваe рэалістычнасцю і грубаватай сілай.

Лічу, для аркестра, хору, салістаў засваенне вагнераўскага музычнага стылю і вакалу — перамога. І амаль подзвіг... Бо нямецкая мова — гэта вам не спеўная італьянская! У нямецкай шмат зычных і іх збегаў, доўгія словы з некалькіх частак. Засвоіць вакальны матэрыял так, каб ён зрабіўся сродкам трансляцыі эмоцый, думак, станаў, — дарагога каштуе.

Галоўная партыя містычна-прывіднага персанажа аказалася вельмі да твару Станіславу Трыфанаву, аднаму з вядучых салістаў. У абліччы яго герояў заўжды ёсць штосьці нервоварухомае, змрочнае, нават трагедыйнае. Мо, водгулле герояў Дастаеўскага (або Вагнера?) з іх экспрэсіяй, здольнасцю балансаваць ля небяспечных бяздонняў духу. Пакутлівым жаданнем пазбавіцца ад праклацця. Водгуллем чагосьці д'ябальскага. Але ў той жа час неадольным памкненнем у Боскія сферы.

Пераканаўчыя абедзве Сенты (Ніна Шарубіна і Алена Золава) — адасобленыя ад пабытова-паўсядзённага жыцця, схільныя да містыцызму, да мяжы экзальтаваныя і апантаныя верай у здольнасць выратаваць Галандца. Моцнае ўражанне пакідае сустрэча герояў у 2-й дзеі, псіхалагічна вельмі дакладна пабудаваная. Маўклівасць дзяўчыны і Галандца надзіва красамоўная, у ёй лёгка чытаюцца настрой і эмацыйны стан абаіх.

Зямны характар Даланда, бацькі Сенты, моцна кантрастуе з утрапёнасцю дачкі і яе абранніка. Бас Васіля Кавальчука (які нядаўна адзначыў 70-годдзе) па-ранейшаму насычаны, густы. Характарныя рысы дадаюць адметныя штрыхі да аблічча героя. З якой асалодай стары марак уладкоўваецца спаць на злітках золата! Тыя прапаноўвае яму Галандзец — у абмен на гасціннасць і прытулак.

У спектаклі хапае нестандартных рашэнняў. Дзяўчаты (іх хорам адкрываецца 2-я дзея) сядзяць не за прасніцай (як у Вагнера), а з пруткамі і... вяжуць. І адначасова нястомна гойдаюцца ў крэслах-качалках. Манатоннасць — праява аднастайнасці кожнага дня. Замкнёнасці прасторы, з якой няма выйсця. Сцэна выклікае асацыяцыю і з псіханеўралагічнай клінікай, дзе практыкуецца працатэрапія. Нечакана трактуе рэжысёр і фінал. Сента не кідаецца ў мора і не гіне, а разам з Галандцам... пераходзіць у іншую рэальнасць. Такі пераход можна разумець як падарожжа ў бясконцасць. У такой развязцы менш трагізму і больш надзеі.

ФОТА СТАСА ЛЕЎШЫНА. ПРАДАСТАЎЛЕНА МІХАЙЛАЎСКІМ ТЭАТРАМ.

«Лятучы галандзец» Рыхарда Вагнера. Сцэна са спектакля. Нацыянальны тэатр оперы і балета Рэспублікі Беларусь.

Поспех «Лятучага галандца» ў Мінску — з’ява ў нечым нечаканая. Хоць і заканамерная. Раптам высветлілася, што і мы можам! Адпавядаем...

МІХАЙЛАЎСКІ «БАЛЬ»

Гастрольныя спектаклі — фінансава самы дарагі складнік, але і «разынка» форуму. Іх імкнуцца не прапускаць фанаты-меламаны. У мінулыя гады ў Мінску мы пабачылі «Травіяту», прычым двойчы, «Севільскага цырульніка», нарэшце, «Зігфрыда». На гэтым фоне «Баль-маскарад» Міхайлаўскага тэатра не толькі не прайграваў, але пакінуў надзвычай яркае ўражанне.

У нас гэта опера Вердзі таксама ідзе. Спектакль рэжысёра Сямёна Штэйна мае прыстойны выгляд, нягледзячы на паважны ўзрост пастаноўкі. Версія Міхайлаўскага тэатра свежая — 2010 год. Пастаноўшчык Андрэйс Жагарс любіць пераносы ў часе. У рыжскай «Травіяце» такі рэжысёрскі прыём падаваўся дарэчным, у талінскай «Манон Леско» (паказанай на гастролях тэатра «Эстонія») — у меншай ступені. Пытанне не ў тым, можна ці нельга, трэба ці не трэба мяняць эпоху. Калі ў нечаканым ракурсе паўстаюць музыка, канфлікт, героі — значыць, прыём апраўданы. Калі часавы зрух актуалізуе сюжэт і ўздымае цікавасць да самога опернага жанру — значыць, варта. Да прыкладу, у спектаклі гасцей Ульрыка — не страшнаватая вядзьмарка з пасмамі раскудлачаных валасоў, а медыум. У кімано, з пахітоскай і муштуком (праца Ларысы Касцюк выразная і вакальна, і псіхалагічна). Сцэна сустрэчы Амеліі і Густава, якая звычайна ідзе на могілках, разгортваецца ў... калумбарыі. Але кантраст паміж летуценна-пяшчотнымі пачуццямі і ідовішчам замураваных урнаў з прахам уздзейнічае больш моцна, чым оперныя горы і камяні мінскай версіі. Разгорнуты і зменлівы па эмоцыях дуэт Амеліі (Марыя Літке) і Рэната (Дзмітрый Дараў) у 3-й дзеі адбываецца ў адным з пакояў іх дома. Побач — більярд, абцягнуты зялёным сукном. Жыццё — гульня? Так, але ж падобную сцэну лёгка ўявіць у загарадным доме сучаснага алігарха ці заможнага чалавека. Адчай, прага помсты — пачуцці пазачасавыя.

У Міхайлаўскім «Балі» візуальны складнік пастаноўкі нават больш моцны, чым уласна рэжысёрскі. Спектакль сведчыць пра тонкае ўзаемаразуменне рэжысёра са сцэнографам (Андрыс Фрэйбергс, некалькі гадоў таму ганараваны «Залатой маскай») і мастаком па касцюмах (Крысціна Пастарнак — кuцюр’е, якая мае еўрапейскую вядомасць).

Найбольшае ўражанне пакідаюць выканаўцы вядучых роляў — Марыя Літке (Амелія) і Дзмітрый Дараў (Рэната). Перад Рэната, які нечакана даведваецца, што любімую жонку кахае ягоны сябар — губернатар, адкрываюцца бездані адчаю.

Марыя Літке ўпэўнена праводзіць надзвычай складаную ў вакальным плане партыю Амеліі. У яе абліччы, паводзінах, манеры трымацца, нават адзенні шмат жаноцкасці, той кранальнасці, якая ўвасабляе анёльскі пачатак. Таму становіцца зразумелым, чаму і для Рэната, і для Густава (Фёдар Атаскевіч) яна даражэй за жыццё. Узнікаюць драматычныя стасункі, якія немагчыма «развязаць». Трагічныя адносіны асоб, якія ў прынцыпе ні ў чым не вінаватыя...

Рэжысёр уносіць карэктывы і ў фінальную сцэну оперы. Густава забіты стрэлам былога сябра. Разгубленая і няўцешная Амелія схіляецца над ім. У мінскім спектаклі ўзрушаны Рэната застаецца жывым, хоць яго існаванне страчвае сэнс.

ФОТА МІХАІЛА НЕСЦЕРАВА.

Бо забойства губернатара (у іншай версіі лібрэта — караля) — рэч сур'ёзная, і яму давядзецца правесці рэшту жыцця ў турме. Рэната з Міхайлаўскага тэатра, усведамляючы марнасць сваёй далейшай прысутнасці на гэтай зямлі, абірае шлях самагубства.

Агульная пабудова спектакля, тонкае ўзаемаразуменне, што лучыла пастаноўшчыка, сцэнографа і салістаў, спрыялі дасягненню моцных кантрастаў: паміж усёпаглынальным каханнем і прагай жорсткай помсты, паміж маляўнічасцю балю і інфернальнасцю варажбы, між зіхатлівым святам і прадчуваннем немінучай смерці. Такое рашэнне робіць геніяльную музыку Вердзі яшчэ больш сугучнай псіхалогіі сучаснага чалавека.

А ПЛАНЫ?..

Не паспеў оперны форум завяршыцца, як тэатр агучыў планы на наступны. У межах пятага форуму павінен упершыню адбыцца Мінскі міжнародны вакальны конкурс. Ён будзе арганізаваны ў тры туры, мяркуецца, што ў 1-м да нас прыедуць 150-200 спевакоў. Пераможцаў чакае трыумф і... сур'ёзныя сумы. Да прыкладу, памер Гран-пры складзе 10 тысяч еўра. Канечне, ужо цяпер цікава: хто будзе старшынёй, хто з аўтарытэтных замежных і беларускіх спевакоў увойдзе ў склад журы? Мяркуецца, што конкурс зробіцца традыцыйным. Бо гэта не толькі выяўленне новых талентаў, але і магутны сродак папулярызацыі класічнай музыкі і вакалу. Калі Мінскі форум імкнецца пашыраць уласную тэрыторыю, вядомасць і аўтарытэт, быць адной з прэстыжных оперных пляцовак Усходняй Еўропы, дык чаму б і не?.. ■

АЛЕНА ЛІСАВА

Ад Сальеры да Пуленка

Рэнесанс камернай оперы

Адметнасцю апошняга опернага форуму стала наяўнасць у яго праграме адразу шасці аднаактовых пастановак, прэзентаваных на сцэне Камернай залы імя Александроўскай. Першыя паказы спектакляў «Мядзведзь» Сяргея Картэса і «Рыта, або Пірацкі трохкутнік» Гаэтана Даніцэці адбыліся ў папярэднія сезоны. А прэм'еры опер «Дырэктар тэатра» Моцарта, «Спачатку музыка, потым словы» Антоніа Сальеры, «Тэлефон» Джанкарла Меноці і «Чалавечы голас» Фрэнсіса Пуленка — зусім свежыя. Тэатр паказаў іх восенню, а потым уключыў у фестывальную афішу.

«Спачатку музыка, потым словы» Антоніа Сальеры — сапраўдны рарытэт, сачыненне, якое ніколі не выконвалася ў Мінску. Аўтар амаль сарака опер, гэты кампазітар фактычна невядомы беларускаму гледачу. Ні як аўтар опер-буфа, сярод якіх «шлягер» XVIII стагоддзя «Школа рэўнасці», ні як выдатны майстар буйных опер seria (накшталт знакамітай «Семіраміды»). Між тым папулярнасць музыкі Сальеры на Захадзе расце. Дакладней, вяртаецца: пры жыцці талент аднаго з самых буйных і аўтарытэтных кампазітараў Вены меў шырокае прызнанне.

Займальны дывертысмент «Спачатку музыка, потым словы» быў напісаны Сальеры для жартоўнага спаборніцтва з операй Моцарта «Дырэктар тэатра». Яно адбылося ў лютым 1786 года ў Шонбруне пры двары імператара Іосіфа ІІ. Як сведчаць гісторыкі, твор Сальеры ў гэтым паядынку перамог, а твор Моцарта — праваліўся. Беларускі тэатр вырашыў узнавіць «спаборніцтва». Дыялог двух сатырычных поглядаў на свет музыкі наладжаны рэжысёрам Наталляй Кузьмянковай і дырыжорам Іванам Касцяхіным (ён і аўтар пералажэння партытур для камернага ансамбля).

Фабула оперы «Спачатку музыка, потым словы» разгортваецца вакол Кампазітара (Дзмітрый Трафімук) і Паэта (Сяргей Лазарэвіч), прыдворных графа Нулі, якім апошні замовіў напісаць оперу за 4 дні. Падбадзёрваючы адзін аднаго, сачыніцелі раскрываюць некаторыя сакрэты прафесіі.

Новая драматургічная лінія распачынаецца з прыходам дзвюх оперных салістак, спачатку донны Элеаноры, потым яе саперніцы Таніны. У паводзінах і характарах гераінь парадзіруюцца норавы багемы, а ў спектаклі — тыповыя жанры эпохі класіцызму («сур'ёзная» опера і камедыя). Донна Элеанора ў выкананні Алены Золавай дэманструе ўласныя таленты, спяваючы спачатку «арыю смутку», дзе ўжываецца напышлівая оперная лексіка, потым «гераічную арыю», лірычную арыю маці і «арыю помсты». Задача артысткі гэтага «тэатра ў тэатры» — з гумарам узнавіць аблічча бяздарнай прытворшчыцы і не згубіць абаяльнасці ў жанры самапародыі. Не менш яркая задача і ў Таніны (Дыяна Трыфанава), больш простай па паходжанні і ў абыходжанні, якую «лабіруе» Паэт. Спявачка пераканаўча выконвае сцэну вар'яцтва, а потым, імгненна пераўвасобіўшыся, песеньку заікі.

Дывертысмент Сальеры цалкам меладызаваны, а першая сцэна ўяўляе развіты скразны нумар з арыёзнай мелодыкай. У параўнанні з выразнай драматургіяй опуса Сальеры музычны жарт Моцарта сапраўды мог падацца больш простым: у ім усяго дзве арыі і два ансамблі. Тым не менш слухачам прапануецца элегантная сатыра на музычны бамонд.

Дзмітрый Капілаў (спявак-комік Буф). «Дырэктар тэатра» Вольфганга Амадэя Моцарта.

Алена Сіняўская (Яна). «Чалавечы голас» Фрэнсіса Пуленка.

Ганна Гур'ева (Люсі), Сяргей Лазарэвіч (Бэн). «Тэлефон» Джанкарла Меноці.

Дыяна Трыфанава (Таніна). «Спачатку музыка, потым словы» Антоніа Сальеры.

ФОТА МІХАІЛА НЕСЦЕРАВА.

У зінгшпілі «Дырэктар тэатра» Моцарт весела смяецца і з капрызлівых спевакоў і, як у Сальеры, з трафарэтных оперных жанраў. Дзве спявачкі прэтэндуюць на званне прымадонны і, адпаведна, на высокія ганарары. Абедзве праслухоўваюцца ў тэатр, дэманструючы «каронныя арыі». Спадарыня Херц (Алена Сіняўская) выконвае «арыю пакуты», выклікаючы ўсмешкі перабольшана трагічнай мімікай і пластыкай. Спадарыня Зільберкланг (Ганна Гур'ева), наадварот, мае ў якасці зброі прывабную «арыю спакусы», якую суправаджае гратэскна-эратычным танцам. Вобразы спявачак выдатна ўвасоблены лепшымі, на мой погляд, каларатурнымі сапрана нашай оперы. Кожная з артыстак здолела пераканаўча перадаць іранічны складнік партыі. Атачэнне для спаборніцтва спявачак ствараюць некалькі мужчынскіх персанажаў — спявак-комік Буф (Дзмітрый Капілаў) і дырэктар тэатра Франк (Віктар Мендзелеў).

Лаканічная сцэнаграфія спектакляў (некалькі прадметаў мэблі ў класіцыстычным стылі і бутафорскія штрыхі — кшталту пёраў і чарніліц) давала магчымасць рухавай ігравой рэжысуры разгарнуцца ў кожнай мізансцэне, дзе было шмат выдумкі і гумару. Камернасць пастановак адпавядала празрыстасці музычнай партытуры, якая ў пералажэнні для невялікага камернага ансамбля гучала не менш выразна, чым у аркестравым варыянце. Усе выканаўцы дбайна і з густам распрацавалі свае ролі, хіба крыху не хапіла свабоды ў валоданні рэчытатывам secco.

Падчас другой вечарыны аднаактовых опер камедыйную тэму працягваў «Тэлефон» Джанкарла Меноці, а «Чалавечы голас» Фрэнсіса Пуленка меў трагедыйны акцэнт. Апошні твор драматургічна надзвычай складаны. З асобных рэплік гераіні, якая гутарыць па тэлефоне з каханым, мы ўзнаўляем поўны тэкст размовы, усведамляем абставіны жыцця і невыноснасць перажыванняў жанчыны, вынікам якіх становіцца яе самагубства. Артысткі Алена Сіняўская і Дыяна Трыфанава (у двух складах спектакля) зрабілі ўсё магчымае, каб увасобіць лёс гераіні, якая не мае канкрэтнага імя і падаецца абагульненана — Яна, у разнастайнасці вакальна-інтанацыйных фарбаў.

На жаль, пастаноўка «Чалавечага голасу» сталася шмат у чым прадказальнай. З першага позірку пазнаеш у гераіні хворую, амаль звар'яцелую асобу. Унутраная драма жанчыны не раскрывалася паступова, як бутон ружы, а зеўрала, як нясвежая рана. Бутон жа даўно засох і зморшчыўся, і ўвесь спектакль мы назіралі, як ападаюць яго непрыгожыя пялёсткі. У пастаноўцы дакладна ўвасоблены рэмаркі і тэкст драмы Жана Както: доўгія цені ад фігуры жанчыны, яе адзенне (апранутае на сарочку паліто), дрэннае самапачуванне. Але ў выніку спачуванне гераіні саступіла месца раздражненню ад зацягнутасці маналога.

У той жа час здабыткам «Чалавечага голасу» стала тонкае ўзаемаразуменне паміж салісткай і камерным аркестрам. Засмучае, што аркестр схаваны ад гледача, такім чынам як быццам узбуйняецца драма гераіні. Але ў оперы, якая часта выконваецца ў канцэртным варыянце, прысутнасць музыканцкай «кухні» мае сэнс, скажам так, магічнага свяшчэннадзейства.

У «Тэлефоне» мы зноў з задавальненнем пабачылі Ганну Гур'еву і Сяргея Лазарэвіча, на гэты раз у вобразах закаханых. Намагаючыся прызнацца Люсі ў сваіх пачуццях, Бэн аказваецца перад страшным сапернікам — тэлефонам, па якім без перапынку размаўляе яго сяброўка. Ён толькі тады дабіваецца яе ўвагі, калі тэлефануе сам і прапануе руку і сэрца. Бліскучая камедыя выдатна абыграна і па-акцёрску, і па-рэжысёрску (пастаноўшчык Міхаіл Панджавідзэ). Асабліва цікавай атрымалася сольная мізансцэна, у якой герой Сяргея Лазарэвіча ў адчаі спрабуе пазбавіцца ад тэлефона, утапіўшы яго ў кафейніку (раней жаніх імкнуўся перарэзаць провад). Твор прасякнуты светлым гумарам, у якім у дадатак адчуваецца грацыёзная сакавітасць еўрапейскай гарадской танцавальнай музыкі сярэдзіны XX стагоддзя, выдатна ўвасоблены аркестрам пад кіраўніцтвам дырыжора Андрэя Іванова. У насычаным тэмпе працы тэатра над новымі пастаноўкамі замацоўваецца аўтарытэт спрактыкаваных артыстаў і нечакана раскрываюцца новыя імёны. ■

■ ПРАЦЭС

Мінскі форум прымушае задумацца і пра тое, якія тэндэнцыі вызначаюць сёння развіццё сусветнай оперы. У якой ступені наш Нацыянальны тэатр оперы і балета адпавядае еўрапейскім трэндам? На гэтыя тэмы разважаюць вядомыя музыказнаўцы, замежныя госці фэсту.

У сусветным трэндзе

ЯЎГЕН ЦОДАКАЎ

«Турандот» Джакама Пучыні. Ахмед Агадзі (Калаф). Нацыянальны тэатр оперы і балета Рэспублікі Беларусь.

ФОТА МІХАІЛА НЕСЦЕРАВА.

Палітра сучаснага試 опернага жыцця надзвычай разнастайная. Прычым музычныя тэатры маюць адны мэты, а форумы і фестывалі —іншыя. Увогуле опера — вельмі дарагое прадпрыемства, у якім удзельнічае вялікая колькасць творчых і тэхнічных працаўнікоў. Яна не можа абыходзіцца без дзяржаўнай дапамогі. Нездарма оперу часта называюць імперскім мастацтвам! Аднак у апошні час дзяржаўная падтрымка жанру ў многіх краінах пачынае імкліва згортвацца. Такая сітуацыя прымушае оперны свет прыстасоўвацца.

Асноўнай тэндэнцыяй у развіцці тэатральна-опернай справы апошніх дзесяцігоддзяў (з улікам выклікаў рынкавай эканомікі) стала змена арганізацыйнай формы жыццядзейнасці тэатраў. Амаль паўсюдна, асабліва ў буйных культурных цэнтрах, стары традыцыйны рэпертуарны тэатр саступіў месца сістэме «стаджонэ», так званаму «сезоннаму» прынцыпу. Мадэль узнікла на Захадзе і паступова пачынае пранікаць і на постсавецкую прастору.

Рэпертуарны тэатр з вялікай колькасцю назваў, якія штодня змяняюцца, патрабуе наяўнасці шматлікай трупы, здольнай забяспечыць падобную мадэль. Гэта дарагое задавальненне. А сістэма «стаджонэ» больш эканамічная. Тут на пэўную пастаноўку тэатр запрашае салістаў, якія выконваюць запар блок спектакляў адной назвы. Некалькі серый такіх пастановак і складаюць сезон. Такім чынам дасягаецца яшчэ адна мэта, немагчымая ў рэпертуарным тэатры: сабраць у адным месцы некалькіх знакамітых спевакоў з усяго свету.

Што да оперных фестываляў, якіх за апошні час узнікла вялікае мноства, то тут карціна крыху іншая, хоць эканамічны складнік таксама ўладна дыктуе свае законы. У аснове кожнага фэсту ляжыць пэўная ідэя. Існуюць форумы манаграфічныя, прысвечаныя дзейнасці аднаго кампазітара ці спевака (напрыклад, Пучыні, Вагнера, Гендэля, Шаляпіна), універсальныя, што культывуюць пэўную мастацкую традыцыю (Зальцбургскі ці Глайндборнскі фестывалі). І тыя і другія ў нечым кампенсуюць заняпад рэпертуарнага тэатра, «спрасоўваючы» ў кароткім адмежку часу гучанне некалькіх твораў. Часцяком оперны форум звязаны з гістарычнай адметнасцю мясцовасці, краіны, горада (антычныя амфітэатры Арэны дзі Верона, Экс-ан-Правanса, Тэрм Каракалы). На самыя папулярныя з іх едуць шматлікія аматары жанру з розных кантынентаў, каб не толькі нацешыцца спектаклямі, але і паглядзець свет, адпачыць. Express Опернае мастацтва такім чынам становіцца часткай турыстычнай індустрыі.

Імкненне да навізны — адна са страсцей сучаснага чалавека. Яму патрэбны ўсё новыя і новыя ўражанні. Опера і тут прапануе прыхільнікам своеасаблівы мастацкі «тавар» — рарытэты, забытыя опусы старых майстроў, знойдзеныя ў архівах (ёсць форумы, якія спецыялізуюцца на рэдкасцях, да прыкладу, Уэксфардскі).

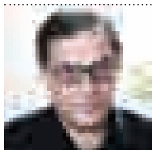
Такія тэндэнцыі, маючы шэраг плюсоў, маюць і мінусы. Замест удумлівай і цярплівай працы, працяглай шліфоўкі твора падчас рэпетыцый, уласцівых пастаяннай трупе, сёння можна часта назіраць спехам «пазбіваны» оперны «прадукт», які жыве адзін сезон і затым сыходзіць у нябыт. Выключэнні ёсць, але не частыя. «Халтурызацыю» зведвае пераважна візуальная частка спектакля, яго рэжысёрскі складнік. Оперныя рэжысёры паспяхова тыражуюць адзін і той жа набор прыёмаў-штампаў, закліканых завабіць масавага гледача эпатажнай кідкасцю. Сярод такіх прыёмаў — актуалізацыя сюжэта, яго нястрыманая эратызацыя, палітычныя спекуляцыі на ідэях таталітарызму, ваеннай агрэсіі ці этнічных канфліктаў. Оперу ператвараюць у псіхалагічны ці палітычны трылер, насычаны кліпавым візуальным шэрагам, які ўкаранілі ў свядомасць гледача сучасны кінематограф і тэлебачанне.

Акрэсленая карціна паказвае толькі адзін, не самы прывабны бок сучаснага опернага жыцця. Зразумела, розныя тэатры і фестывалі ставяць перад сабой і амбітныя мастацкія задачы, імкнучыся вырашыць іх, нягледзячы на эканамічны прэсінг. Менавіта такі погляд дапамагае зразумець, якое месца ў сусветным асяроддзі займае Мінскі оперны форум, у якой ступені ён адпавядае агульным тэндэнцыям.

Тут варта без хітрыкаў сказаць: Мінскі форум, як і Нацыянальны тэатр оперы і балета, што яго арганізоўвае, эканамічна абаронены дзяржавай. Галоўны музычны тэатр Беларусі грунтуецца на класічным рэпертуарным прынцыпе. Такая мадэль дае магчымасць засяродзіцца найперш на мастацкіх задачах. Гэта выгадна адрознівае фестываль ад многіх іншых. Яго дамінанта — не новыя праекты, падрыхтаваныя за 3-4 тыдні, а лепшыя спектаклі ўласнага бягучага рэпертуару, а калі і прэм'еры, дык старанна адрэпеціраваныя, прызначаныя для «сталай прапіскі» на афішы. Без запрашэння зорак, вядома, не абысціся. Але такія артысты ўводзяцца ў спектакль акуратна.

Адмысловай разынкай фэсту становіцца гастрольны спектакль. А заключны акорд — міжнародны гала-канцэрт зорак вакалу — нібы пераконвае: галоўнымі дзейнымі асобамі ў оперы ўсё-такі з'яўляюцца спявак і музыка.

Падобныя фэсты маюць аналагі ў свеце. Напрыклад, Мюнхенскі фэст Баварскай дзяржаўнай оперы, арганізаваны яшчэ больш маштабна. Ён прэзентуе ў летні час свае прэм'ерныя і бягучыя спектаклі. Разважаючы пра асаблівасці Мінскага форуму, можна сцвярджаць, што ён усё-такі знаходзіцца ў сусветным трэндзе. ■



Яўген Цодакаў (Масква), музыказнаўца і музычны крытык. Галоўны рэдактар інтэрнэт-часопіса OperaNews.ru. Выступае ў перыядычным друку з артыкуламі па пытаннях гісторыі і тэорыі музычнай культуры, вакальнага мастацтва, рэцэнзіямі на оперныя спектаклі. Друкаваўся ў часопісах «Мелодия», «Большой театр», «Музыкальная жизнь», «Музыкальный журнал». Аўтар першага ў Расіі ўніверсальнага энцыклапедычнага слоўніка «Опера».

Рэжысёрскі экстрэмізм і крызіс жанру

АЛЯКСАНДР МАТУСЕВІЧ

Опера як жанр і оперны тэатр як культурны феномен і сацыяльны інстытут перажываюць нялёгкія часы. Оперы, з моманту яе ўзнікнення, неаднойчы прадракалі бясслаўны канец, але яна аказалася вельмі жывучым стварэннем, здольным кожны раз адраджацца тады, калі, здавалася б, яе развіццё зайшло ў абсалютны тупік. Сёння дзве надзвычай небяспечныя хваробы «раздзіраюць» оперны тэатр, уяўляючы сур'ёзнае выпрабаванне для развіцця музычнай сцэны, і яны ўзаемазлучаныя.

Па-першае, гэта рэжысёрскі экстрэмізм, які фактычна ператварае оперу ў «не-оперу» — у нейкі нечаканы перформанс. Цікавы сам па сабе, ён не мае ніякага дачынення да сутнасці музычнага твора. У такога роду пастаноўках, як правіла, парушаная логіка музычнай драматургіі, перайначаныя — не пераасэнсаваныя, а менавіта скажоныя — персанажы, іх матывы і пачуцці, адносіны паміж імі, іх учынкі. У такой сітуацыі музыцы адводзіцца роля акампанементу, яна адыходзіць на дзясяты план, саступаючы першынство вынаходкам рэжысёрскай фантазіі і шматлікім, часам залішнім, візуальным уражанням.

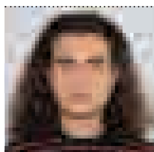
Ужо адно гэта — адцясненне музыкі з першых пазіцый — дае правы зваць падобныя тэатральныя прадукты «не-операй», і тое, што на афішах такіх спектакляў па-ранейшаму пазначаны імёны вялікіх кампазітараў, неправамерна. Хутчэй яны — прадукт рэжысёрскай думкі, і менавіта рэжысёры — аўтары спектакляў, на афішах якіх больш сумленна было б пазначаць: «паводле оперы Чайкоўскага», «з выкарыстаннем музыкі Вердзі». Але гэтага не робіцца па зразумелых прычынах, у аснове якіх — банальны камерцыйны разлік, бо на оперу Чайкоўскага ці Вердзі прыйдуць заўсёды, а на спектакль эпатажнага рэжысёра Іванова — не факт. Інтарэс да падобнага роду перформансаў захоўваецца, як правіла, толькі на працягу прэм'ернай серыі пастановак у спецыфічнай публікі, якая прыходзіць на оперу адзін-два разы менавіта па неардынарныя тэатральныя рашэнні. Спажыванне ж опернага прадукту ў меламана мае зусім іншую заканамернасць — на адну і тую ж оперу, нават на адзін і той жа спектакль меламан ходзіць дзясяткі разоў, і перш за ўсё па музычныя ўражанні. Гэтага адэпты мадэрнізацыі, а дакладней, скажэння оперы ніяк зразумець не жадаюць.

Аднак рэжысёрскі экстрэмізм не з'яўляецца вынікам толькі неабдуманасці, слабай адукаванасці ці кепскага густу. І справа не абмяжоўваецца неспатольнай амбітнасцю і жаданнем самавыяўлення. Гэта праява і вынік, з аднаго боку, крызісу оперы як жанру, а з другога — крызісу духоўных асноў, каштоўнасцей еўрапейскай культуры ўвогуле. Тая духоўная матрыца еўрапейскай цывілізацыі, якая сфарміравалася ў эпоху Рэнесансу і здабыла завершаныя абрысы ў эпоху Асветы (менавіта паміж гэтымі вяршынямі ў гісторыі еўрапейскай культуры нарадзілася опера), перажывае сёння не проста сур'ёзны крызіс, але, магчыма, перыяд канчатковага заняпаду і разбурэння. Рэжысёры ўласнай дэструктыўнай творчасцю толькі адгукаюцца на рэаліі сучаснасці.

І менавіта тут прычына больш глабальнай хваробы, ахвярай якой стала традыцыйная опера, і хвароба гэта — крызіс сачыніцельства, крызіс кампазітарскай думкі. У оперы ён выяўляецца найбольш выразна, паколькі гэта мастацтва для шырокай аўдыторыі, яно не такое элітарнае, як камернае музіцыраванне. Акрамя таго, опера — мастацтва, у аснове якога спеў, мелодыя, звязаная паслядоўнасць гукаў, яна павінна быць прыемнай на слых для публікі і зручнай для вакалізацыі выканаўцу. Сучасныя оперы, якіх пішацца мала, не адпавядаюць такім патрабаванням, таму яны рэдка бываюць цікавыя як слухачам, так і спевакам. Вядома, што сучасныя оперныя партытуры з вялікай асцярогай прымаюцца тэатрамі да пастаноўкі і, за рэдкімі выключэннямі, не здольныя доўга ўтрымацца на афішы.

Кампазітарская няздатнасць справакавала іншую тэндэнцыю ў сусветнай оперы, якую часткова, нягледзячы на негатыўны першаімпульс, можна лічыць станоўчай: пашырэнне прасторы оперы за кошт выканання ці зусім забытых твораў, ці тых, што рэдка гучаць. Рэнесанс барочнай оперы звязаны менавіта з гэтым — калі не ствараюцца перспектыўныя новыя сачыненні, натхненне знаходзяць у мінулым. Другім пазітывам можна лічыць пашырэнне геаграфіі оперы. Яшчэ не так даўно гэта была з'ява пераважна еўрапейскага культурнага жыцця, часам амерыканскага, сёння ж опера трывала асталявалася ў краінах Усходняй Азіі (Кітай, Японія, Карэя і інш.), у шэрагу іншых рэгіёнаў свету.

Мінскі оперны форум шчасліва пазбягае рэжысёрскага экстрэмізму. Што да крызісу кампазіцыі, дык і на яго афішы сучасныя оперы вельмі рэдкія — аснову складаюць праверанвя творы класікі, так званы «жалезны рэпертуар». Тэндэнцыі да пашырэння прасторы оперы за кошт звяртання да нетрывіяльных назваў мінулых эпох адпавядае галоўным чынам афіша камернай сцэны, упершыню ўключаная ў праграму на форуме 2013 года. ■



Аляксандр Матусевіч (Масква), оперны крытык. Шэф-рэдактар інтэрнэт-партала Belcanto.ru, намеснік галоўнага рэдактара інтэрнэт-часопіса OperaNews.ru, пастаянны аўтар часопіса «Музыкальная жизнь». Апублікаваў шмат матэрыялаў па праблемах опернага тэатра і вакальнага мастацтва ў сеткавых і друкаваных выданнях, асвятляе музычныя прэм'еры і фестывалі Еўропы, ЗША і Канады.

Гала-канцэрт зорак сусветнай оперы. Тэймураз Гугушвілі (Грузія).

Імперыя оперы

МАРЫНА ЧАРКАШЫНА

Пра тыя працэсы, якія адбываюцца ў сучаснай оперы, магу меркаваць, абапіраючыся на ўражанні ад наведвання некаторых еўрапейскіх фэстаў, а таксама на аснове назіранняў, што датычаць тэатраў постсавецкай прасторы. У еўрапейскім оперным свеце ўсё яшчэ працягвае дзейнічаць экспансія мадэрнавай рэжысуры. Такая з'ява, як рэжысёрскі оперны тэатр, ацэньваецца па-рознаму. Але калі адкінуць крайнасці, якія заўсёды існавалі ў новай справе, дык актывізацыя тэатральнага кампанента дала опернаму спектаклю яркія вынікі.

Па-першае, нарэшце ажыццявілася мара рускага опернага рэфарматара Канстанціна Станіслаўскага, які казаў пра неабходнасць выхаваць для опернай сцэны спевака-акцёра, узброенага ўсім арсеналам выразных сродкаў, якім валодае акцёр драматычны. У новага пакалення сусветных оперных зорак майстэрства акцёрскай ігры ні ў чым не саступае свабодзе і дасканаласці вакальнага выканання. Іх знешнія даныя таксама адпавядаюць вобразу і характару персанажаў. І гэта вынік патрабаванняў, якія прад'яўляе да спевакоў сучасная оперная рэжысура. Па-другое, найбольш таленавітыя і ўдумлівыя пастаноўшчыкі адкрываюць для публікі тыя сэнсавыя пласты вядомых класічных твораў, якія рэзаніруюць з актуальнымі праблемамі цяперашняга часу. І гэта дасягаецца не толькі праз перанясенне дзеяння ў нашу эпоху. У апошнія гады тэатр узбагаціў-

Іавіта Вашкевічутэ (Літва), Раміз Усманаў (Узбекістан).

Кацярына Ялоўкава (Чэхія).

ся мноствам новых тэхнічных магчымасцей, якія дазваляюць прапанаваць самыя смелыя сцэнаграфічныя рашэнні. Гэта звязана з выкарыстаннем відэаапаратуры, лазерных праектараў, спецэфектаў — яны спрыяюць стварэнню рухомага асяроддзя, якое лёгка трансфармуецца. Оперны тэатр заўсёды імкнуўся да відовішчнасці і задаваў у гэтым сэнсе тон іншым відам тэатральных прадстаўленняў. І сёння оперныя пастаноўшчыкі ўлічваюць асаблівасці сучаснай культуры, у якой выпрацоўваюцца і ўвесь час абнаўляюцца стыль і метады ўздзеяння на масавую аўдыторыю праз яркія і дынамічныя візуальныя вобразы.

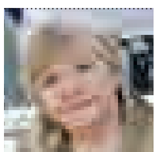
У оперным тэатры апошніх дзесяцігоддзяў было па-свойму ўспрынята тое, чым вылучаюцца сучасны дызайн, рэкламная прадукцыя, шоу-бізнес. Гэта спрыяла разбурэнню бар'ера паміж высокім мастацтвам для эліты і мастацтвам дэмакратычным. Паказальна, што ў праграме Мюнхенскага опернага фестывалю стала дзейнічае праект пад назвай «Опера для ўсіх». Ён уключае два-тры спектаклі, якія ідуць на сцэне і паралельна транслююцца на вялікі экран, усталяваны на плошчы перад будынкам тэатра. Падобны праект існуе і ў Зальцбургу. Калі на асноўныя спектаклі і канцэрты самага элітнага летняга форуму трапляе толькі абраная публіка, то для гасцей і жыхароў горада прапануецца бясплатны прагляд запісаў мінулых гадоў, якія дэманструюцца па вечарах на экране, усталяваным на адным з цэнтральных пляцаў. Мінулым летам так можна было ўбачыць нават галоўную фестывальную навінку — оперу «Дон Карлас» Вердзі, пастаўленую мэтрам сучаснай рэжысуры Пітэрам Штайнам з удзелам сусветных зорак Ёнаса Каўфмана, Ані Хартэрас і масцітым фінскім спеваком Маці Салміненам у партыі караля Філіпа. Квіткі на оперу былі раскуплены задоўга да пачатку фэсту. Пры тым арганізатары дэмакратычных начных сеансаў паказалі новы спектакль на адкрытай пляцоўцы адразу ў дзень прэм'еры.

З разваг пра мастацкую палітыку тэатраў, што знаходзяцца на постсавецкай прасторы, трэба адразу выключыць Маскву і Санкт-Пецярбург. Опернае жыццё гэтых гарадоў у найбольшай ступені набліжана да таго, што адбываецца ў еўрапейскіх тэатрах. Абодва гарады складаюць сёння частку таго арганізма, які я назвала б сусветнай імперыяй оперы. Каб функцыянаваць унутры такой складанай структуры, патрэбен пастаянны абмен ідэямі і ўдзельнікамі працэсу. Масква і Пецярбург не толькі шчодра пастаўляюць Захаду таленты, але маюць магчымасць хутка знаёміцца з новымі імёнамі, запрашаць самых дарагіх дырыжораў. І публіка тут не толькі здольная ацаніць якасны ўзровень пастановак, але гатовая ўспрыняць і самыя адважныя эксперыменты.

Ні такіх матэрыяльных мажлівасцей, ні такой падрыхтаванай публікі не мае Нацыянальны тэатр оперы і балета Беларусі. Гэта датычыць і Нацыянальнай оперы Украіны, хоць абодва калектывы маюць яркую гісторыю і трывалыя традыцыі. У мінулым яны завявалі аўтарытэт як несумненныя лідары опернага працэсу ў Савецкім Саюзе. Але пачынаючы з 90-х гадоў мінулага стагоддзя сітуацыя змянілася не ў лепшы бок, штосьці было згублена, і цяпер даводзіцца будаваць нанова.

Калі казаць пра Мінскі Калядны форум, то само яго з'яўленне можна назваць важным крокам у кірунку да опернай Еўропы. Сведчанне — удзел у спектаклях і ў гала-канцэрце прадстаўнікоў розных вакальных школ, што ўспрымаецца і як момант спаборніцтва, і як абмен дасягненнямі. Лакальны кантэкст пашырае практыка запрашэння вядомага опернага калектыву, які паказвае адну са сваіх навінак.

Як знак часу можна ўспрымаць і прымеркаваную да пачатку Чацвёртага форуму прэм'еру «Лятучага галандца». Опера з'явілася ў год, калі святкаваўся 200-гадовы юбілей кампазітара, і ўзбагаціла звыклы для тэатра рэпертуар, у якім Вагнер даўно не гучаў (дый трывалай традыцыі пастановак яго опер у калектыве не існавала). Пераадоленню замкнёнасці паспрыяла прыцягненне да пастаноўкі «Лятучага галандца» дасведчанага аўстрыйскага дырыжора і нямецкага рэжысёра, які зарэкамендаваў сябе як знаўца опернай практыкі Германіі. Разам з тым ён зусім не імкнуўся прапанаваць беларускай публіцы «круты мадэрн». І тэатр атрымаў перамогу, бо даказаў, што ў Мінску ёсць выдатныя спевакі, здольныя годна выступіць у такім няпростым творы, ёсць выдатны хор і прафесійна моцны аркестр. Як выявілася, ёсць і публіка, якой цікавыя не толькі Вердзі і Пучыні, але і не надта звыклы для яе Вагнер. ■



Марына Чаркашына (Кіеў), музыказнаўца, музычны крытык, лібрэтыст, педагог. Доктар мастацтвазнаўства, прафесар, загадчык кафедры гісторыі замежнай музыкі Нацыянальнай музычнай акадэміі Украіны імя Чайкоўскага. Заслужаны дзеяч мастацтваў Украіны. Аўтар шэрагу кніг, у тым ліку «Оперны тэатр у прасторы зменлівага свету».

ФОТА МІХАІЛА НЕСЦЕРАВА.

МАТЭРЫЯЛЫ РУБРЫКІ ПАДРЫХТАВАЛА ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ.

АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ

Фінансы, выставы, майстэрні ды іншае

Чым жыве Саюз мастакоў?

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

Напрыканцы 2013 года старшынёй Беларускага саюза мастакоў быў абраны Рыгор Сітніца, які дагэтуль займаў пасаду намесніка. З'езд творчай арганізацыі праходзіў у няпростых варунках: былі нараканні на форму яго правядзення, прэтэнзіі да кіраўніцтва, таму раз ад разу падчас нашай размовы Рыгор Сітніца звяртаўся да гэтых унутраных спрэчак.

Які плён працы саюза, ці патрэбна яму рэфармаванне дзеля стварэння адэкватнай часу мадэлі, ці зменіцца фармат выстаў, ці ператворыцца Палац мастацтва ў месца артыстычнай падзейнасці? Вырашэнне такога кшталту пытанняў можа паспрыяць актывізацыі мастацкага жыцця і паляпшэнню якасці творчых праектаў.

Я буду весці гутарку выключна як староннні назіральнік, мяне найперш цікавяць мастацкія пытанні, а не ўнутраныя канфлікты творчай арганізацыі. Уявім сабе такую гіпатэтычную сітуацыю, што Саюз мастакоў разваліўся... Ці стане гэта катастрофай для нашага мастацтва? Так, безумоўна, для многіх акажацца немагчымым аплаціць майстэрню, не будзе заказаў, заслужаных персанальных выстаў і матэрыяльнай базы для стварэння прац. Але ў гісторыі і нашмат горшыя сітуацыі папярэднічалі ўзнікненню шэдэўраў. Такая крамольная думка закралася ў галаву падчас працы з'езда, калі я разглядала творы сяброў арганізацыі, развешаныя на сценах. Убачанае крыху прыгнятала: зашмат «прахадных» прац, зробленых без асаблівых высілкаў рукі, душы і інтэлекту. Ці можа ваша творчая арганізацыя рэальна ўплываць на мастацкі працэс? Такое ўражанне, што гэта аўтаномная і самадастатковая структура: самі сябе выстаўляеце, самі ходзіце на сябе глядзець, самі сябе хваліце...

— Па-першае. Саюз мастакоў не разваліўся. Прыкметы развалу, якія маглі выявіцца на з'ездзе, — трывожныя, але падманныя. Пераважная большасць людзей усё ж трымаецца тых правіл, згодна з якімі яны пагадзіліся быць сябрамі гэтай арганізацыі. Анархія, якая ўтварылася перад з'ездам і падчас яго правядзення, — вынік дзейнасці бясспрэчнай меншасці, пакрыўджанай тым, што ім нечага недадалі. Я рады, што сярод гэтай публікі няма творцаў першай велічыні, якія не могуць паводле сваёй прыроды займацца інтрыгамі, даносамі, чыніць гвалт, таму што яны мастакі і іх свядомасць працуе абсалютна іначай. Ці можна ўявіць Гаўрылу Вашчанку, Віктара Грамыку ці Георгія Паплаўскага ў гэтай кагорце?

Што датычыць выставы — яна рыхтавалася адмыслова да з'езда, і кожны сябра Саюза мастакоў меў права прадставіць твор, які, на ягоную думку, яго характарызуе. Мы не рабілі значнага адбору, бо сапраўды — кожны мае права паказаць сябе як сябра творчай супольнасці. Нават тэрмін працы экспазіцыі быў кароткі, бо яна рабілася хутчэй для ўнутранага карыстання. Там былі і звычайныя творы, але былі і выдатныя. Калі апошніх — працэнтаў пяць, то яны абсалютна апраўдваюць прысутнасць астатніх дзевяноста пяці. Калі на канцэрце пачуеш пяць працэнтаў па-сапраўднаму добрых твораў, то вынік ужо выдатны. Або ўявім зборнік апавяданняў: толькі адно з іх узрушыла і захапіла...

Зборнік апавяданняў — не такая цэласная рэч, як выстава.

— Цэласная, бо аднаго аўтара. Я гляджу на гэта спакойна: сёння мы, мастакі, такія, якія ёсць. Часам — скандальныя, часам — інтрыгоўныя, часам — хамскія, выбачайце. Сорамна робіцца за такіх людзей. Але хай Бог дарує нядобразычліўцам, а я ім ужо дараваў раней. І сам прабачаюся перад усімі за тыя рэчы, якія часам не ўпрыгожваюць нашу арганізацыю. У творчай супольнасці могуць быць апаненты, але паводзіць сябе варта цывілізавана і шляхетна, адпаведна статусу мастака.

Так, але пытанне было не пра гэта...

— Калі Саюз мастакоў раптам перастане існаваць, вельмі праблематычная сітуацыя ў мастацтве будзе некалькі першых гадоў — пакуль не ўтворыцца іншая суполка. У некаторых суседніх з намі краінах, якія ўвайшлі ў Еўрасаюз, творчыя арганізацыі паразвальваліся, але хуценька ўтварыліся новыя...

З гэткімі ж структурамі?

— Яны розныя, а вось у нас застаўся свой Палац мастацтва, мастацкія камбінаты, якія даюць працу, і толькі ў Мінску — трыста ўласных майстэрняў, дзе мастакі не плацяць арэнду. Такога нідзе больш няма. Думаць, што мы такі саўковы заказнік, рарытэт былой савецкай краіны, — вялікая памылка. Мы даўно не тыя, але захавалі лепшае — і гэта факт. Многія творчыя саюзы былых савецкіх рэспублік распрадалі сваю маёмасць ці не змаглі ўтрымаць па прычыне рынкавай эканомікі. А мы здолелі. У нас і метра квадратнага не згубілася. Ледзьве не трэцяя частка маладзёжнай секцыі мае майстэрні, хоць яны яшчэ і не зусім сябры саюза. Дарэчы, літаральна праз тыдзень мае адбыцца Прэзідыум, дзе мы будзем разглядаць майстэрні і некалькім чальцам маладзёжнай секцыі пастараемся прадставіць памяшканні для працы. Дадзім моладзі магчымасць самавыяўляцца. На гэты год мы запланавалі чатыры выставы, дзе змогуць паказаць свае працы не толькі сябры саюза, але і студэнты (для ўступлення ў маладзёжную секцыю патрабуецца ўдзел у пяці выставах). Так можна зарабіць права ўступіць у арганізацыю і атрымаць пэўныя прэферэнцыі. Вось канкрэтны прыклад, для чаго патрэбна наша творчая супольнасць.

Сяргей Цімохаў. Хутар. Алей, акрыл. 2010. Персанальная выстава. Палац мастацтва. 2013.

База ёсць, структура саюза захавалася, рамонт Палаца мастацтва робіцца, выставы фінансуюцца. Што тычыцца якасці гэтых выстаў... Ці заўсёды яны прэзентуюцца на сучасным узроўні і ўвогуле цікавыя гледачу? Была зладжана экспазіцыя секцыі жывапісу «Праект». Намеснік старшыні па выставачнай дзейнасці Леанід Хобатаў прапанаваў прыгожую канцэпцыю прэзентацыі, секцыя нібыта не пагадзілася, выстава прайшла традыцыйна. Хто ў Саюзе мастакоў рэальны арганізатар выстаў? Была ж пасада мастацтвазнаўцы ў Палацы мастацтва? Ды і сам Палац на сёння — проста выставачная плошча, а не галерэя з уласнай канцэпцыяй...

— Мастацтвазнаўцы, што працавалі ў Палацы мастацтва, калі мы былі яшчэ багатыя і маглі сабе такое дазволіць, не займаліся арганізацыяй выстаў, а праводзілі экскурсіі, лекцыі. Нашы экспазіцыі ладзіць Саюз мастакоў разам з секцыямі, якія ўносяць свае прапановы. Што да выставы «Праект», то яна была, скажам так, прыстойнай. Маю на ўвазе — звычайная, бесканфліктная. Было даволі шмат якасных твораў. Назва — «Праект», а самога праекта не адбылося па суб'ектыўных прычынах, бо людзі, якія прадумвалі ўсю канцэпцыю, не здолелі зрабіць таго, што запланавалі.

Мы сёння заклікаем усіх — не толькі сяброў творчага саюза (я вяду перамовы і са сваімі колішнімі вучнямі, якія цяпер з'яўляюцца студэнтамі Акадэміі мастацтваў) — удзельнічаць у нашых праектах. Скажам, у нас запланавана выстава, прысвечаная Кастусю Каліноўскаму і паўстанню 1863—1864 гадоў. Яна павінна была адбыцца летась, але я настаяў на тым, каб выставу перанесці. Храналагічна гэта апраўдана: паўстанне закранула і 1864 год. Але галоўная прычына ў тым, што як чалавек, прыхільны да беларускай патрыятычнай тэматыкі, я б вельмі хацеў, каб тэма прагучала на зусім іншым якасным узроўні. Згадваю, з якой цяжкасцю мы правялі выставу да 130-гадовага юбілею Якуба Коласа і Янкі Купалы. Выстава, што адбылася трыццаць гадоў таму, была на парадак мацнейшай за леташнюю. Таму я і турбую сваіх вучняў, а таксама мастакоў, якія супрацоўнічаюць з галерэяй «Ў», просьбамі зрабіць для будучай экспазіцыі ў Палацы мастацтва творы на тэму «Каліноўскі і паўстанне» на актуальнай сёння пластычнай мове. Хочацца, каб гэтая тэма прагучала інакш, чым трыццаць гадоў таму. І каб не адбылося дэвальвацыі. Гэтую асобу і тыя падзеі трэба рэпрэзентаваць адпаведна нашаму часу. Не зусім упэўнены ў поспеху, але мне, як кіраўніку Саюза мастакоў, хочацца пашырыць дыяпазон і выстаў, і імпрэзаў. Не можам мы адштурхнуць і мастакоў традыцыйнай мастацкай арыентацыі. Я сам недалёкі ад традыцыяналізму, хоць ён у мяне даволі спецыфічны. Шаную людзей, якія прытрымліваюцца мастацкай традыцыі, аднак прафесійны ўзровень павінен быць у наяўнасці ў любым творы. Тады знойдзем месца ўсім! Іншая справа, што ў такога кшталту экспазіцыях, дзе спалучаюцца розныя кірункі, трэба выбудоўваць лініі напружання паміж асобнымі мастацкімі выказваннямі.

Я стаўлю перад сабой задачу рэабілітаваць Палац мастацтва. Мы павінны вярнуць яму статус цэнтральнай выставачнай пляцоўкі.

Так, сапраўды, калі вы збіраецеся ператварыць яго ў значны мастацкі цэнтр, як было сказана на з'ездзе Саюза мастакоў, трансфармацыі ў выставачнай палітыцы неабходны.

— Наконт мастацкага цэнтра... Падчас з'езда ў зале Палаца мастацтва быў выстаўлены макет будучага арт-цэнтра, і мяне моцна здзівіла выданне, якое паведаміла, што Сітніца паабяцаў збудаваць новы Палац мастацтва. Ні слова пра тое не было вымаўлена, я сказаў, што ёсць мара, мроя аб тым, як у еўрапейскай сталіцы паўстане еўрапейскі арт-цэнтр. І гэтая мроя ўзнікла не на голым месцы. Былі

Мікалай Несцяроўскі. Кароль і князь Вялікага Княства Літоўскага. Кераміка, тэракота. 2013. II трыенале дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Палац мастацтва. 2013.

Рыгор Сітніца. Менск. Спроба рэінкарнацыі. 2012.
II біенале жывапісу, графікі і скульптуры. Палац мастацтва. 2012.

Экспазіцыя выставы «Міленіум».
Палац мастацтва. 2009.

папярэднія стасункі з інвестарамі, але гэта пакуль што толькі размовы пра намеры. Яшчэ нават не самі намеры. Цяпер мы вернемся да гэтых размоў, паспрабуем, каб яны набылі канкрэтыку. Гэта справа не аднаго дня. Год-два спатрэбіцца на ўзгадненні, праекты. І калі праз нейкі час мы здолеем зрабіць на базе нашага Палаца мастацтва агульнанацыянальны сучасны арт-цэнтр, то чаго яшчэ і жадаць?! Іначай Беларусь не сцвердзіць сябе як нармальная еўрапейская краіна. Наш Музей сучаснага выяўленчага мастацтва для горада замалы. Такі музей павінен быць цалкам іншым у краіне, якая збудавала цудоўныя спартыўныя аб'екты і гатова прыняць сусветнае першынство па хакеі. Мы мусім быць гатовыя прыняць сусветнае першынство па мастацтве. Мець магчымасць прэзентаваць любы сучасны мастацкі праект. Сёння такога цэнтра няма, і я, як старшыня Саюза мастакоў, буду пра гэта казаць у самых розных месцах. Прэстыж краіны, яе імідж стварае не толькі спорт, не меншую ролю адыгрываюць мастацтва і культура. Калі я ўдзельнічаю ў выставах за мяжой, я —прадстаўнік краіны. Назва краіны часта пішацца большымі літарамі, чым маё прозвішча...

Старшыня па выставачнай дзейнасці застаецца той жа?

— Плануў, што так — Леанід Хобатаў. Ён крэатыўны чалавек, мастак сучаснага мыслення.

Як канкрэтна вы збіраецеся рэабілітаваць Палац мастацтва?

— Для яго мадэрнізацыі патрэбны фінансы, якія мы зарабляем самі. Цяпер асноўныя грашовыя сродкі ідуць на гаспадарчыя патрэбы, на аплату цяпла, а на правядзенне выстаў застаецца няшмат. Калі нехта папракае нас за тое, што ў Палацы час ад часу арганізоўваецца продаж мёду ды іншыя неартыстычныя імпрэзы, дык ён мусіць зразумець: каб правесці выставу, трэба спачатку зарабіць грошы.

Калі наступная выстава, ужо мастацкая, моцна прагучыць, то і папрокі сціхнуць...

— Не, папрокі будуць ад тых людзей, якіх не дужа цікавяць ні мёд, ні выстава. У мінулыя гады былі праведзены шыкоўныя экспазіцыі —«Міленіум», «Грунвальд». Што, мы моцна рэабілітаваліся? Безумоўна, сёння трэба рабіць цікавыя праекты, якія б станавіліся падзеямі. На вялікі жаль, мы часта ладзім выставы самі для сябе. У бліжэйшы час будзем весці перамовы з Міністэрствам культуры і Міністэрствам інфармацыі, з Белтэлерадыёкампаніяй наконт таго, каб нашы значныя імпрэзы рэкламаваліся за два-тры тыдні. Таксама будзем шукаць крэатыўных людзей. Не магу сказаць, што я ў вялікім захапленні ад тых «Дахаў», якія мы праводзілі разам з берлінскім цэнтрам «Тахелес», але гэта было цікава. Трэба працягваць рабіць такога кшталту праекты. Іншая справа, што працаваць варта больш дыхтоўна. Напрыклад, Саюз дызайнераў праводзіў выставу «Пастулат», аб'ектамі якой былі крэслы, і я прапанаваў яго старшыні Дзмітрыю Сурскаму (які да таго ж з'яўляецца і сябрам Саюза мастакоў) прадоўжыць праект разам з мастакамі.

Кожны раз гэта нечыя прыватныя высілкі. А сістэмна, структурна ў выставачнай палітыцы саюза будзе нешта мяняцца? Мастака трэба заахвочваць, нават на нешта правакаваць...

— Так, мастака трэба нечым заахвоціць. Раней былі закупкі, дамовы. Зараз гэтага няма, засталіся толькі ідэі.

Вось мы разважаем пра творчыя праблемы. Сёння галоўны бухгалтар прынесла рахунак — аплата за цяпло, а за яго бяруць наперад і тройчы ў месяц. Куды грошы даць — на выставу ці на цяпло?

Добра, пяройдзем да фінансаў. У вас сем мастацкіх камбінатаў. Якія ў іх функцыі?

— Найбольш значныя з іх — тры: Мінскі камбінат, скульптурны і ДПМ імя Кішчанкі ў Барысаве. Гэта сур'ёзныя ўстановы, якія маюць заказы, часам — буйныя. Зараз рабілі афармленне Палаца Незалежнасці, гэта быў велізарны заказ, выкананы паспяхова — нараканняў няма, толькі захапленні. Камбі-

Ірына Шчасная. Кветнік. Шамот, паліва. 2010.
II трыенале дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Палац мастацтва. 2013.

Раіса Сіплевіч. Грамаўніца. Алей. 2004.
Выстава «Міленіум». Палац мастацтва. 2009.

наты даюць мажлівасць выжываць і саюзу, і канкрэтным творцам.

Мастак можа прыватным чынам звярнуцца ў камбінат дзеля выканання сваёй работы?

— Яны так і робяць. Калі скульптар знайшоў свой прыватны заказ ці проста хоча выканаць мастацкі твор, то адлівае яго там. Пры Мінскім камбінаце мы маем графічную майстэрню, майстэрню ДПМ, керамічную. Вось таксама прэферэнцыі, якія можна атрымаць ад Саюза мастакоў.

На з'ездзе былі нараканні наконт дзяржаўных замоў... Як яны размяркоўваюцца?

— Саюз не атрымлівае замоў — мы не маем права займацца камерцыйнай дзейнасцю. Гэта робяць нашы ўнітарныя прадпрыемствы. Спачатку трэба выйграць тэндар. У краіне існуе антыманапольнае заканадаўства, таму аб'яўляецца тэндар на любы праект.

Канкурэнты маюцца?

— Канешне, на любую скульптуру прэтэндуюць некалькі прыватных фірм, яны часта і выйграюць. Такім чынам, парадак наступны: спачатку камбінат выйграе дзяржаўны заказ. Потым на конкурснай аснове ён размяркоўвае гэтыя замовы. Як было ў выпадку з Палацам Незалежнасці? Патрабаваліся: вітражы, мазаіка, тэкстыль і гэтак далей. Тэкстыль пайшоў у секцыю тэкстылю — іншыя ім не займаліся. Вітражы — да манументалістаў. Кераміка — пытанне да секцыі ДПМ. Жывапіс, графіка, скульптура — адпаведныя секцыі. Быў створаны Савет Міністэрства культуры пад гэты аб'ект, куды ўваходзілі ўсе старшыні секцый, архітэктары, прадстаўнікі Акадэміі мастацтваў, Міністэрства культуры і іншыя людзі. І гэты Савет на конкурснай аснове прымаў прапановы асобных творцаў ці груп. І хто прайшоў, той і працаваў. Хто не выйграў, той пакрыўдзіўся. Ніхто нічога не хаваў, ды і немагчыма было: усё падрабязна дакументавалася і потым правяралася. Таму наракаюць тыя, хто не выйграў. Гэтак сама спартсмен можа скардзіцца, што ён не прыйшоў першым.

Не, яго абагналі...

— Менавіта так, абагналі. Што тут зробіш? Я, напрыклад, не крыўдую, што ў мяне з 1987 года не было ніводнай дзяржаўнай замовы. На іх не прэтэндаваў, бо займаюся творчасцю. Калі б займаўся заказамі, відаць, быў бы іншым мастаком. Можа, не быў бы мастаком, а выконваў заказы. Для Палаца Незалежнасці разам з вялікай групай мастакоў я патрапіў на адзін заказ. Рэалізавалі яго, лічу, выдатна. На тую замову, што выконвала наша група, былі пададзены тры праекты. Выбралі наш. Потым мы яго тройчы змянялі па просьбе заказчыка.

Якія першасныя задачы на новай пасадзе?

— Я са старой каманды. Буду прытрымлівацца ранейшага курса на захаванне Саюза мастакоў і адначасова рабіць захады па яго мадэрнізацыі. Пры наяўнасці матэрыяльных магчымасцей, безумоўна, будзем старацца саюз асучасніць, каб да нас ішло больш моладзі. Трэба вярнуць добрую славу гэтай арганізацыі, бо яна існуе не проста для таго, каб у мастака было месца, дзе працаваць. Тут мусяць рэалізоўвацца цікавыя праекты. Усё залежыць ад канкрэтных спраў.

Як плануеце пашыраць міжнародныя кантакты?

— Зараз ёсць сумесныя праекты са Смаленскам, Львовам. Ёсць прапановы з Літвы, Чэхіі. Будзем працягваць працу з Канфедэрацыяй Саюзаў мастакоў у Маскве (Цэнтральны Дом мастака), паспрабуем пашыраць кантакты з Міністэрствам замежных спраў і са шматлікім амбасадамі.

А з рэгіёнамі?

— Таксама ёсць прапановы, што паступаюць з розных гарадоў — з Баранавіч, Ліды, Навагрудка, Светлагорска і іншых. Учора атрымаў ліст з Оршы — з Галерэі Віктара Грамыкі. Супрацоўніцтва будзе толькі пашырацца. ■

АЛЕНА МАЛЬЧЭЎСКАЯ

Тэкст і прастора: «Тэрыторыя» суіснавання

Міжнародны фестываль-школа

Калі ў драматургаў ёсць свае справы, яны спакойна могуць заняцца імі: гэты тэкст у большай меры датычыцца рэжысёраў, сцэнографаў і праблем тэкстацэнтрычнасці тэатра. З драматургіяй з нядаўняе пары ў нас праблем няма, а вось з яе ўвасабленнем — хапае. У такой сітуацыі карысна звярнуцца да іншага вопыту.

У прынцыпе, пра Міжнародны фестываль-школу «Тэрыторыя», што восьмы раз прайшоў у Маскве, распавесці можна шмат чаго. Вялікая адукацыйная праграма, якая падчас фестывальнага тыдня збірае на майстар-класы і творчыя сустрэчы сто маладых дзеячаў тэатра з Расіі, краін СНД і Еўропы. Замежная праграма, у рамках якой, да прыкладу, можна было пабачыць «Першую матэрыю» вядомага грэчаскага рэжысёра Дзімітрыса Папаёану (Афінскі фестываль, «2WORKS») — дзе чалавек у наглуха зашпіленым адзенні і чалавек без адзення даследуюць адзін аднаго. У расійскай праграме, сканцэнтраванай вакол малой сцэны Тэатра Нацый — штаб-кватэры «Тэрыторыі» другі год запар, — паказвалі «Электру» Еўрыпіда (рэжысёр Цімафей Кулябін), дзеянне якой разгортваецца ў аэрапорце: здаецца, людзі так блізка да багоў, але не ўсе здолеюць да іх даляцець. Былі прадстаўлены таксама «Тры дні ў пекле» Паўла Пражко (рэжысёр Дзмітрый Валкастрэлаў), дзе гледачы назіраюць за тым, што адбываецца, седзячы ў палатках. Канцэрты, на якіх трэба спаць. Выставы, па якіх трэба хадзіць у цемры. Фестываль — гэта тэрыторыя няспыннага эксперымента. У гэтым годзе ён быў у асноўным прысвечаны дзвюм рэчам — даследаванням чалавечага цела і прасторы. У гэтым тэксце гаворка пойдзе пра прастору.

Мне здаецца, што ў досыць пакутлівым працэсе ўвасаблення сучаснай драматургіі беларускі тэатр стаў у значнай меры тэкстацэнтрычным. Імкнучыся пераадолець крызіс інтэрпрэтацыйнага тэатра, адшукаць новыя сродкі выразнасці і адкрыць найноўшыя тэксты, рэжысёры выпусцілі з-пад увагі катэгорыю прасторы. Магчыма, часова, у натуральным працэсе развіцця. Аднак выпусцілі. Калі прыгадаць рэдкія беларускія пастаноўкі і больш частыя чыткі апошніх гадоў, можна вылучыць два асноўныя шляхі. Першы — дзе мінімалістычная сцэнаграфія часцей за ўсё проста нейкім чынам

«Вайна. Мір» Паліны Барадзіной. Рэжысёр Сямён Серзін.

уладкоўвае акцёра на сцэне, падкрэслівае канфлікт. Напрыклад, існаванне ў двух квадратах герояў п'есы Андрэя Іванова «Гэта ўсё яна» (чытка ў ЦБД, рэжысёр Таццяна Ларына) ці існаванне ўнутры цеснай замкнёнай прасторы-квадрата герояў п'есы «Тры дні ў пекле» Паўла Пражко (чытка ў ЦБД, рэжысёр Кацярына Аверкава). Другі — спалучэнне прасторы рэальнай і экраннай, віртуальнай. Напрыклад, чытка п'есы Торстэна Бухштайнера «Норд-ост» у межах праекта Магілёўскага абласнога драматычнага тэатра «Чытанні» (рэжысёр Уладзімір Пятровіч), дзе экран стаў адлюстраваннем глядзельнай залы. Дык чаго нам бракуе? Пошуку і засваення тэатрам нетэатральнай публічнай прасторы. Выхаду з «сярэдняй», уласцівай драматычнаму тэатру прасторы і ўваходу ў прастору камерную або ў такую, якой немагчыма цалкам авалодаць з-за яе памераў ці мноства дзеянняў, што адбываюцца адначасова, паводле тэорыі постдраматычнага тэатра Хана-Ціса Лемана.

Фестываль «Тэрыторыя» прымусіў мяне сканцэнтраваць увагу на пытанні: што можа значыць і якой можа быць прастора ў сучасным тэатральным працэсе?

ТЭАТР ПЛЮС МУЗЕЙ

Рэжысёр уваходзіць у нетэатральную прастору і слухае яе водгук. Ён можа пайсці за ім, а можа і супрацьстаяць яму. Але ў любым выпадку тыя, хто прыйдзе за рэжысёрам — гледачы, — успрымуць яе вакол сябе і сябе ў ёй па-новаму, абвострана. Гледачы будуць вымушаны ўступаць у дыялог з прасторай, асвойваць яе, прымаць рашэнне і не спадзявацца на дапамогу адміністратара: «Якое ў вас месца? Давайце я правяду вас. Прыемнага прагляду!» Месца яны таксама павінны будуць шукаць самі.

По такім прынцыпе на фестывалі існуе рэжысёрская лабараторыя «Жывая прастора», якую апошнія тры гады ўзначальвае Марат Гацалаў. Яе ўдзельнікі даследуюць законы ўзаемаўплыву тэатральнага дзеяння і месца, дзе яно адбываецца.

Гэтым разам лабараторыя крыху змяніла фармат. Раней навучэнцы працавалі з ужо зададзенымі ўмовамі (тэкст+месца). Напрыклад, Сямёну Александроўскаму трэба было зрабіць эскіз п'есы Паўла Пражко «Тры дні ў пекле» ў плацкартным вагоне на Казанскім вакзале. Цяпер рэжысёры былі больш вольнымі і маглі выбіраць месца дзеяння ды адпаведны яму драматургічны матэрыял, але выключна сярод музеяў. «Жывая прастора-2013» прайшла ў фармаце «Тэатр+музей».

У рэшце рэшт, рэжысёру Аляксандру Сазонаву прыйшоўся даспадобы Дом-музей Марыі Ярмолавай, дзе ён увасобіў гісторыю тэатральнай легенды і маладой сучаснай актрысы, створаную драматургам Яраславай Пуліновіч, — «Ярмолава. Па-за ігрой». Рэжысёр Сямён Серзін і драматург Паліна Барадзіна распавялі сваю гісторыю «Вайна. Мір» у Цэнтральным музеі Узброеных Сіл РФ. А творчая група рэжысёра Андрэя Стаднікава — у Маскоўскім музеі сучаснага мастацтва: «Унутры чорнага квадрата».

Андрэй Стаднікаў уступіў у процідзеянне з музейнай экспазіцыяй і схаваў яе ў цемры. Яго больш цікавіла няўлоўнае — атмасфера будынка, слаі гэтай атмасферы, якія хаваліся адзін пад адным і якія ён, як археолаг, спрабаваў здымаць. Гледачы рухаліся па цёмных залах музея, прыслухоўваліся да гукаў, што распавядалі пра гісторыю гэтага месца ад пажара 1812 года да нашых дзён, і амаль не звярталі ўвагі на экспанаты. Гукі нараджалі ў галаве кожнага свой асацыятыўны «відэашэраг». У вялікай зале падлогу засцілалі фотаздымкі гэтага месца ў розныя часы. І за некалькі секунд кожнаму гледачу даводзілася прымаць рашэнне: рухацца ўздоўж сцен, шукаючы маленькія выспачкі сярод фатаграфій, ці смела крочыць па здымках? Кінуць погляд зверху ўніз на выявы ці прысесці і разгледзець уважліва? Пакласці фотаздымак назад на падлогу ці прыхапіць з сабой? Прастора, арганізаваная рэжысёрам, вымушала ўступаць з ёй у камунікацыю, і як яе наладзіць — вырашалі толькі гледачы.

Рэжысёры двух іншых эскізаў у меншай меры ігнаравалі экспазіцыю, імкнуліся адчуць яе водгук. У Доме-музеі Марыі Ярмолавай гледачы апраналі халаты і маскі. Такім чынам рэжысёр падкрэсліў іх адасобленасць ад прасторы, у якой акцёры ладзілі экскурсію па жыцці актрысы-легенды, што прайшло менавіта ў гэтых сценах і засталося ўвасобленым у рэчах. Гледачы — пасіўныя даследчыкі гістарычнай прасторы. Яны паслухмяна невялікімі групкамі перасоўваліся з залы ў залу, дзе разыграваліся гісторыі то з жыцця Ярмолавай, то з жыцця сучаснай дзяўчыны, якая вырашыла стаць актрысай. Гэтая паралель надавала дзеянню пэўную сімвалічнасць, стварала абагульнены вобраз «адвечна няпростага акцёрскага лёсу». Часам гледачоў-даследчыкаў уцягвалі ў дзеянне: прасілі

ўскласці кветкі ці нешта шапталі на вуха, — але роля экскурсантаў была выразна падкрэслена. Галоўнай дзейнай асобай па задумцы рэжысёра мусіў стаць дом, у сценах якога бывала безліч легендарных асоб, і рэчы, якія захавалі памяць пра гэта. Але для праяўлення атмасферы дома Аляксандру Сазонаву спатрэбіліся не толькі гукі, але і акцёры. Дарэчы, эскіз зацікавіў мастацкага кіраўніка Тэатра імя Марыі Ярмолавай Алега Меньшыкава і, магчыма, некалі пераўтворыцца ў спектакль, які будзе ісці ў музеі і прыцягне ўвагу гледачоў.

У эскізе да спектакля «Вайна. Мір» прастору музея Узброеных Сіл выкарыстоўвалі хутчэй як сцэнаграфію. На ўваходзе гледачы атрымліваюць навушнікі, праз якія, пакуль яны рухаюцца па залах з экспанатамі, прысвечанымі Вялікай Айчыннай вайне, ліецца тэкст вербаціма — галасы вуліц: пра тое, што значыць для сучаснага чалавека свята 9 Мая. Не так і шмат, разумеюць гледачы, праходзячы ўздоўж кажухоў, аўтаматаў, салдацкіх лістоў, імянных пісталетаў і іншых рэчаў за шклянымі вітрынамі. У адной з залаў галасы знікаюць, з'яўляюцца героі. Ля вітрыны-задніка, у якой змешчаны фрагмент сцяны казэмата Брэсцкай крэпасці, дзе невядомым абаронцам выдрапана: «Я паміраю, але не здаюся! Бывай, Радзіма», у салдацкай ніжняй бялізне сядзяць два брудныя хлопцы. І тут адбываецца не ажыўленне прасторы, як у Доме-музеі Марыі Ярмолавай, аназіранне за знаходжаннем у гэтай прасторы героя з іншага часу, які па нейкіх прычынах апынуўся ў ёй. Хлопцы, перапыняючы адзін аднаго, распавядаюць пра вайну ў Афганістане і Чэчні. Сямён Серзін спрабуе сутыкнуць мёртвую міфалагічную прастору з жывымі гісторыямі пра вайну, каб разам з гледачамі зразумець: вайна ці мір тая рэчаіснасць, што сёння нас атачае?

Праект «Жывая прастора» спалучае неспалучальнае. Па меркаванні Марата Гацалава, на памежнай тэрыторыі, дзе яднаецца тэатральнае мастацтва, якое не паддаецца фіксацыі, і музейная экспазіцыя, для якой фіксацыя — прынцып існавання, даследуецца прырода сучаснага тэатра і выяўляецца новая тэатральная мова. Акрамя таго, адбываецца актывацыя публічнай прасторы (у дадзеным выпадку як музейнай, так і тэатральнай), нам даводзіцца шукаць нейкія іншыя метады яе ўспрымання.

АСАБЛІВЫЯ МЕСЦЫ

Яшчэ адзін спецыяльны праект фестывалю — «Кінуць лёгка», створаны сумесна з «Цэнтрам здаровай моладзі», у прынцыпе быў зроблены не ў межах лабараторыі. Драматург Марына Крапівіна пагутарыла з шасцю маладымі людзьмі, якія ўжывалі наркотыкі, а цяпер імкнуцца пазбавіцца залежнасці. На падставе гэтых вербацімаў была напісана п'еса, маналогі зафіксаваны, і ў спектаклі «Кінуць лёгка» яны гучаць з вуснаў рэальных герояў, непрафесійных акцёраў. Фармальна праект можна прылічыць да лабараторных прац, бо ён дэманстраваўся гледачам у Маскоўскім музеі сучаснага мастацтва ў экспазіцыі выставы мастачкі Ксеніі Ператрухінай «Рэпетыцыя свабоды». Атмасфера выставы надзвычай пасавала ідэі пастаноўкі — складаны перыяд рэабілітацыі для гэтых маладых людзей таксама ёсць рэпетыцыя свабоды: шэрагі пустых тэатральных крэслаў на сценах (фрагмент экспазіцыі) нібыта яшчэ толькі чакаюць гледачоў, што прыйдуць паглядзець на свабодных людзей. З'яўленне гэтай пастаноўкі не было «ініцыявана» прасторай, як у трох папярэдніх выпадках. Ды гэта не робіць прыклад адносін дзеяння і месца менш цікавым. Гэта проста яшчэ адзін варыянт іх суіснавання. Ад «Жывой прасторы» яго адрознівае мера прывязанасці дзеяння да месца. «Кінуць лёгка» можа быць паказана ў любым іншым памяшканні, тры астатнія эскізы — не.

Варта заўважыць, што на ўзроўні ідэі праца лабараторыі — не вынаходка. Напрыклад, прынцыпы адносінаў дзеяння і прасторы зафіксаваны і апісаны тэарэтыкам постдраматычнага тэатра Леманам. Гэта — «тэатр спецыяльна падабраных месцаў». Яго сутнасць заключаецца ў тым, што для спектакля выбіраецца нейкае «спецыяльнае месца», якое падчас дзеяння абнуляе звычайны погляд гледача на гэтую прастору і застаўляе яго зірнуць навокал пад іншым вуглом. Прастора становіцца саўдзельнікам і прымушае гледачоў таксама прыняць гэты статус, узнікае асаблівы ўзровень яднання паміж выканаўцамі, гледачамі і непасрэдна прасторай.

«Ярмолава. Па-за ігрой» Яраславы Пулiновіч. Рэжысёр Аляксандр Сазонаў.

РЭПЕТЫЦЫЯ СВАБОДЫ

У кантэксце размовы аб прасторы нельга абмінуць выставу Ксеніі Ператрухінай «Рэпетыцыя свабоды», што не толькі як музейная экспазіцыя стала «спецыяльна падабраным месцам для тэатра», але была прадстаўлена ў праграме самастойна і прыцягнула да сябе шмат увагі.

Імя Ператрухінай выклікае больш асацыяцый у сувязі з нашумелай выставай «Спроба альтэрнатывы», якую мастак разам з Групай юбілейнага года зладзіла да пяцідзесяцігоддзя славутага Тэатра на Таганцы. Выстава да такой ступені не прыйшлася даспадобы некаторым творцам, што інфармацыйныя нагоды ў журналістаў і крытыкаў з'яўляліся штодня: нядобразычлівцы то напішуць абразы на экспанатах, то ўчыняць скандал на ўрачыстым адкрыцці. Хоць, па сутнасці, Ператрухіна не прапанавала нічога звышправакацыйнага. Яна проста ўдумліва папрацавала з прасторай, на некаторы час(!) замяніўшы музейную экспазіцыю з фотаздымкаў у фае на тэксты-роздумы пра мінулае і будучыню Таганкі.

Выстава «Рэпетыцыя свабоды» выклікала куды больш спакойную рэакцыю, хоць яе экспазіцыя таксама была не самай звычайнай. На маю думку, «Рэпетыцыя свабоды» і «Спроба альтэрнатывы» свайго кшталту дыптых, аб'яднаны дамінантай тэксту і спробай зафіксаваць новы погляд на арганізацыю тэатра праз засваенне прасторы мастаком.

«Тры дні ў пекле» Паўла Пражко.
Рэжысёр Дзмітрый Валкастрэлаў. Тэатр Нацый.

ФОТА З АРХІВА АЎТАРА.

«Рэпетыцыя свабоды» — роздум сучаснага сцэнографа. Тэксты, якія суправаджаюцца сцэнаграфічнымі аб'ектамі-сімваламі. Менавіта тэксты з'яўляюцца асноўнымі экспанатамі выставы. Зварныя дэкарацыі («Калі б на айчынны сцэне было столькі ж думак, колькі жалеза»), шэрагі тэатральных крэслаў, гардэроб ды іншыя аб'екты — усяго толькі ілюстрацыя.

У гэтай інсталяцыі тэкстаў Ператрухіна звяртаецца да першароднасці выраза «Увесь свет — тэатр». Тэатр — гэта мадэль свету, у якой, паводле думкі мастачкі, кожны можа сфарміраваць, «адрэпеціраваць» нейкі навык, а потым прымяніць яго ў рэальным жыцці. Ці можам мы быць сапраўды свабоднымі, гледзячы на дзеянне толькі з адной кропкі — стацыянарнай залы? Ксенія Ператрухіна спрабуе сфармуляваць: як мусіць быць уладкаваны гэты свет і якое месца ў ім належыць мастаку?

Дарэчы, у дыптыхі складваюцца не толькі выставы, але і спектаклі Ператрухінай. На пачатку сезона падзеяй для тэатральнай Масквы сталі аформленыя ёю «Казка пра тое, што мы можам, а чаго не» Міхаіла Дурнянкова паводле Пятра Луцыка і Аляксея Самарадава ў МХТ імя Антона Чэхава (рэжысёр Марат Гацалаў) і ўжо згаданыя «Тры дні ў пекле» Паўла Пражко ў Тэатры Нацый. Падстава для аб'яднання — арганізацыя прасторы, якая становіцца вызначальнай для спектакля. У абедзвюх пастаноўках глядач бачыць толькі частку дзеяння: у «Казцы...» — адну чацвёртую ад таго, што адбываецца; у «Трох днях...» — адну трэць.

Выстава, тэарэтычныя развагі Ксеніі Ператрухінай былі падмацаваныя паказам «Трох дзён у пекле». Для гэтага спектакля прастора малой сцэны Тэатра Нацый была рэарганізавана: глядзельная зала і месца дзеі — тры вялікія палаткі, якія з паднятымі заднімі сценкамі стаялі ўздоўж бясконцага белага калідора. З гэтага калідора з'яўляліся і ў ім жа знікалі героі. У кожнай з палатак яны безліч разоў маўкліва паўтаралі адзін і той жа набор дзеянняў, для кожнай палаткі свой (у маёй — пралі бялізну ў тазіку, пералічвалі грошы). Тэкст п'есы гучаў у запісе хору галасоў. Напрыканцы акцёры выносілі мяхі з бульбай, а пасля заканчэння дзеяння гледачы выходзілі з палаткі і натыкаліся на пакрыты бялюткім абрусам стол са смажанай бульбай. І заставаліся перад выбарам — пакаштаваць ці не? Галоўным аргументам для кожнага з'яўлялася ўбачанае і перажытае.

У чым сэнс такога вырашэння тэатральнай прасторы? У тым, каб максімальна зменшыць яе і тым самым вывесці з катэгорыі звыклай і камфортнай для публікі. Абвастрыць успрыманне гледача, якому даводзіцца шмат уяўляць, дадумваць: а што адбываецца там, па-за сценамі палаткі? А там нешта адбываецца, туды час ад часу сыходзяць акцёры і выпадаюць з поля зроку, там чутны нейкія рухі, чутно, як барабаніць дождж.

Апошнюю фразу тэксту — «Калі на вуліцы мінус дзесяць — у палатцы мінус дзесяць» — агучвае акцёр Аляксандр Усердзін. У фінале мы збіраемся ў адной палатцы. Прастора, арганізаваная такім спосабам, не дазваляе выключыцца з дзеяння і ўспрымаць яго асобна ад сябе. Падабаецца гэта ці не.

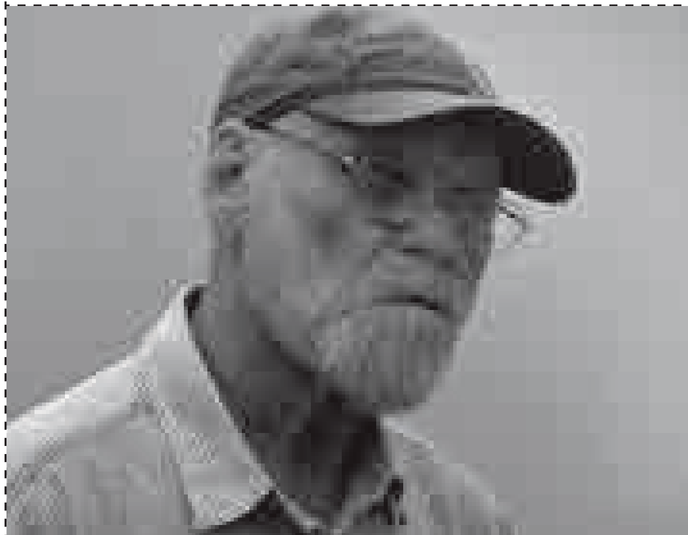
ЭПІЛОГ

Такім чынам, сучасны тэкст патрабуе адмысловай прасторы для поўнага раскрыцця і ўзаемадзеяння з гледачом. Толькі не старайцеся адшукаць у гэтых нататках выснову, што ў беларускім тэатры ўсё дрэнна. Тут гэтага не напісана. Тут напісана, што мы перажываем перыяд тэкстацэнтрычнасці тэатральнага працэсу (гэта этап развіцця, які нам належыць прайсці), калі важнейшай задачай становіцца імкненне данесці тэкст чытачу, а якім чынам — справа дзясятая. А таксама зафіксаваны іншы вопыт працы з сучаснай драматургіяй, які абавязкова будзе для нас карысным, калі мы пачнем тэкстацэнтрычнасць пераадольваць. ■

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА

Прафесійнасць у падсвядомасці

Іншажыцці Уладаса Багдонаса



Яго называюць «улюбёным акцёрам выдатнага літоўскага рэжысёра Эймунтаса Някрошуса». Але гэтую фразу з поспехам можна перайначыць, атрымаецца: Эймунтас Някрошус — «улюбёны рэжысёр выдатнага літоўскага акцёра Уладаса Багдонаса». І першае і другое цалкам адпавядае сапраўднасці. За шэрагам спектакляў вялікага Някрошуса, пастаўленых цягам амаль сарака год, — вялікія ролі вялікага артыста. Пірасмані («Пірасмані, Пірасмані...»), Серабракоў («Дзядзька Ваня»), Сальеры («Маленькія трагедыі»), Тузенбах («Тры сястры»), Атэла («Атэла»)... А таксама Дзяржпрэмія СССР, ордэн Гедыміна, прэмія Станіслаўскага «За ўнёсак у развіццё сусветнага тэатральнага мастацтва».

З Уладасам Багдонасам мы сустрэліся на Міжнародным тэатральным фестывалі «Vasara», які праходзіў у Друскінінкаі. Падчас размовы можна было пераканацца, як крута змянілася ягонае жыццё.

Калі крытыкі кажуць: бачыў спектакль дваццаць гадоў таму, але памятаю кожны эпізод, — я сумняваюся. Прынамсі, мне асабіста штосьці згадваецца толькі фрагментарна. Але спектакль «Пірасмані, Пірасмані...» запомніўся выразна. Больш за іншыя спектаклі Някрошуса. А ваша «белая дарога смерці» дагэтуль стаіць перад вачыма. Можа быць, у сіле эмацыйнага ўздзеяння і ёсць прызначэнне тэатра?

— Гэтую ролю я таксама памятаю добра. Магчыма, «Пірасмані, Пірасмані...» — адзін з самых глыбокіх і разумных спектакляў Някрошуса. Геніяльнасць — у ягонай прастаце. Лакальнасці, нешматслоўнасці. Апрача таго — цікавая тэма чалавека ў мастацтве.

Не выключана, што я сітуацыю ідэалізую, ды мне здаецца, больш паўнацэннага саюза, чым Някрошус — Багдонас, у прынцыпе існаваць не можа. Пры тым, што рэжысёр адкрываецца праз акцёра, акцёр праз рэжысёра.

— Гэта гіпотэза. Насамрэч ніхто з нас не ведае, што здатны зрабіць. Сапраўднымі прафесіяналамі мы становімся толькі ў сваёй падсвядомасці. І акцёрскай школы як такой, напэўна, увогуле няма. І хоць я выкладаю ў Літоўскай акадэміі музыкі і тэатра шмат гадоў, усё роўна, думаю, многае адбываецца па-за школай. Зрэшты, выходжу на сцэну і ніколі не ведаю, што атрымаецца. Абсалютна. З аднаго боку, вельмі добра, што ў мяне ёсць такі метад і я, у прынцыпе, не вельмі рыхтуюся да спектакля. Ну, не тое, каб зусім: ад шахматнай дошкі — і на сцэну, але ж пэўна не напружваю сябе думкамі. І ў гэтым таксама прысутнічае нейкая прастата. З іншага боку, навыкамі, якія назапасіў за многія гады, канешне, распараджаюся і магу прымусіць іх працаваць. Толькі, шчыра кажучы, калі б ён зноў паклікаў мяне, я б зноў не ведаў: атрымаецца роля ці не атрымаецца.

У мастацтве не ўсё можна выказаць словамі і не ўсё варта фармуляваць. Яно часам узнікае там, дзе яго ўвогуле не чакаюць. Гэта агульнавядомыя рэчы, але, але...

— Прынамсі, я не разумею, што адбываецца і як. Гэта нейкі комплекс або шматлікія складнікі чагосьці... Ты патрапляеш у пэўныя ўмовы, побач людзі, рэчы... Ты ахінуты атмасферай. Не было б усяго гэтага, магчыма, нічога б не атрымалася. Як ні выкручвайся, усё роўна наваколле стварае рэжысёр. А ты агучваеш ягоныя думкі. Калі рэжысёрская думка падаба-

«Пірасмані, Пірасмані...» Вадзіма Карастылёва.
Уладас Багдонас у ролі Пірасмані.
Дзяржаўны маладзёжны тэатр Літвы.

ецца, дадаеш да яе свае чалавечыя ўласцівасці. Кіруешся прыродай. Дарэчы, калі з Андрэем Канчалоўскім у Тэатры імя Массавета пачалі рэпеціраваць ролю Серабракова ў спектаклі «Дзядзька Ваня», мне якраз спадабалася, што трэба адыходзіць ад сябе. У гэтым прысутнічала інтрыга — ці здолею ў рэшце рэшт?

Але ж у спектаклях Някрошуса я звычайна іграў нейкую тэму, а не характар, канфлікты і сітуацыі... Някрошус, мы з ім, усе акцёры разам, спрабавалі гэтую тэму вырашыць, увасобіць і дзеяннем, і душой. І чым больш гэтая тэма набліжаецца да цябе, чым больш з сабой яе супастаўляеш, тым лягчэй распавесці пра яе.

Зрэшты, тут нічога новага. Чалавек адзінокі. Гэтая тэма спрадвечная, кожны можа пранесці яе праз усё жыццё. Таму яна адгукаецца ў сэрцах. Гэта проста апазнавальныя рэчы: і як чалавек змагаецца з адзінотай, як уваходзіць, выходзіць і як губляецца ў ёй...

Згадваеце пра Атэла?

— Гэта Атэла і нават Фаўст. Гэта і Пірасмані таксама...

Вам не здаецца, што такія паняцці, як «тэма», пераважна для тэатразнаўцаў? Прыдуманыя людзьмі, якія спрабуюць тэатр растлумачыць?

— Не, вы не маеце рацыі. Мы амаль заўсёды пачыналі з таго, што Эймунтас на эцюдах задаваў нам тэму.

Агульную? Нібыта пра штосьці?..

— Так, нібыта пра штосьці... Ці давайце паспрабуем вось пра гэта... І потым мы нейкія рухі рабілі. Чалавек з чалавекам, чалавек з рэччу, або нават з прасторай. Таму я не зусім згодны, што «тэма» для тэатразнаўцаў. Яна для нас, месца выпрабаванняў.

Які чалавек Уладас Багдонас? Вам падабаецца адкрываць сябе людзям?

— Не, калі б я сябе адкрываў, ніхто б не пайшоў на мяне глядзець. Зрэшты, часам адкрываеш тое, што звычайна іншым не адважваешся паказаць. Бо табе сорамна ці неяк няўтульна. Насамрэч людзі больш акцёрствуюць у жыцці, нават сам-насам. Толькі калі спяць, не займаюцца гэтай справай. Так паўсюль. А вось на сцэне ўсялякае акцёрства канчаецца, пачынаецца нармальнае жыццё. Мне так здаецца.

Цікава. Магчыма, у гэтым сутнасць.

— Так, бо чалавек бачыць: вось гэты артыст хлусіць, а гэты не хлусіць.

Вы зараз кажаце пра такі ўзровень праўды, які не кожнаму акцёру па сілах. Таму на гэтую тэрыторыю рэдка хто заходзіць.

— Не думаю. Хутчэй наадварот, кожнаму акцёру па сілах, ды не кожны хоча гэтую самую праўду гледачам паказаць. Можа быць, нехта сарамлівы. А нехта проста не хоча раскрывацца. Не разумее — навошта? Можа, ён па сваёй прыродзе закрыты і так усё жыццё пражыве. Я не магу пра гэта судзіць, проста ведаю па сваіх працах — тут асаблівага правалу не было, тут нібыта не было...

А вы па сваёй прыродзе адкрыты або закрыты чалавек?

— Я ўвогуле закрыты. Ніколі не быў і мабыць ужо не буду першым у кампаніі. Слухаю анекдоты, смяюся-ўсміхаюся, але каб мяне якім-небудзь тамадой зрабілі — гэтага не можа быць ніколі. Проста не дазволю сабе.

Тэатральная эпоха, звязаная з Някрошусам, што гэта такое? Чым яна была для вас і ўвогуле для літоўскага тэатра?

«Атэла» Уільяма Шэкспіра.
Эгле Шпакайтэ (Дэздэмона),
Уладас Багдонас (Атэла).
Тэатр-студыя «Мена Фортас».

— Эпоха разумення. Калі акцёр разумеў рэжысёра, рэжысёр зліваўся з акцёрам. Мы на самай справе атрымлівалі нейкае задавальненне ад гледачоў і ад крытыкаў, ад той прасторы і справы, якой займаліся. Адчувалі, што мы ўсё робім правільна, нягледзячы на бытавыя, эканамічныя, нават палітычныя перашкоды. Мы былі ў пошуках і часта знаходзілі тое, што шукалі. Знаходзілі нават больш, чым было прыдумана і хацелі знайсці. Так, гэта была эпоха тэатральнай праўды.

А цяпер іначай?

— Ну, не ведаю. Цяпер я займаюся крыху іншымі справамі, але зноў- такі — у пошуках праўды. Некалькі работ ёсць у Піцеры, Маскве, спрабую сябраваць з тэатрамі імя Массавета і «Балтыйскім домам». Спасцігаю іншыя прынцыпы існавання на сцэне. Гэта мне цікава. У Літве працую толькі ў Акадэміі музыкі і тэатра. Навучаю артыстаў. У рэпертуары Някрошуса маіх спектакляў не засталося. Але я думаю, што яму трэба адпачыць ад мяне. Калі ўзнікла адчуванне фізічнай стомленасці ад спектакляў, мы знялі з рэпертуару «Атэла» і «Фаўста».

Мабыць, гэта горка і няправільна.

— Не думаю, што гэта няправільна, бо ініцыятарам быў я сам. Магчыма, Някрошус думае, што гэта няправільна. Гледачы могуць так думаць. Крытыкі кажуць: «Багдонас, ты не маеш рацыі». Але я адчуваю: тое, што рабіў раней, цяпер фізічна зрабіць не магу. А калі я адчуваю, што чагосьці не магу, мяне разбірае зло. Гэтае «не магу» засмучае, пачынае ціснуць на мяне. І таму я сказаў: «Давайце спынім гэтую справу». Апрача таго, лічу, што нельга да смерці іграць Гамлета або Афелію. Але нават у Маскве ёсць акцёры, якія лічаць інакш.

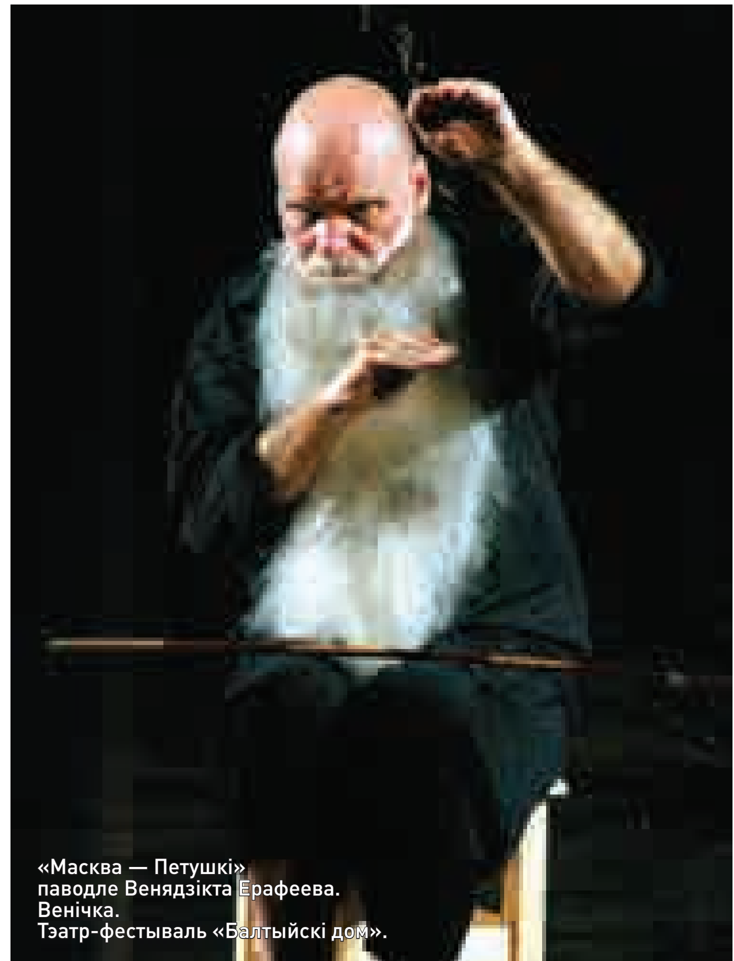
З нагоды альянсу з рускім тэатрам. Вы адчуваеце, што гэта — ваша і ў гэтую глебу можна пусціць карані? Вы існавалі ў нейкім іншым аазісе, іншыя мэты і задачы ставілі перад сабой...

— Калі казаць пра задачы і мэты, іх у мяне насамрэч няма. Галоўнае — не разбурыць рэжысёрскую задуму і спектакль. Дый самому не патрапіць у яміну, выкапаную ўласнымі рукамі. Я маю на ўвазе акцёрскую няпраўду, прапанаваную гледачу. Сустрэча з рускім тэатрам пачалася з Піцера. Але да гэтага я чатыры гады ў польскім тэатры, у Торуні, іграў айца Ігнацыя ў спектаклі па п'есе Вітальда Гамбровіча «Вянчанне», які паставіў Эльма Нюганен. І таму пераход на нейкі іншы ўзровень, у іншую тэатральную сістэму для мяне ўжо быў не новым. Сустрэча з «Балтыйскім домам» у Піцеры не стала нейкім выклікам. Хоць, з іншага боку, я быў перакананы, што немагчыма паставіць на сцэне «Масква — Петушкі», дзе я мушу сыграць Венічку. Але спектакль Андрэя Жолдака стаў культавым у Пецярбурзе, і гледачы ўспрымаюць яго з захапленнем. Той, хто глядзіць да канца, канешне.

Ці існуе розніца ў спосабе акцёрскага існавання? Маю на ўвазе не толькі сістэму Станіслаўскага.

— Для мяне сістэма Станіслаўскага мае значэнне найперш у педагагічнай сферы. Паводле яе на першым, другім, трэцім курсах са студэнтамі і працую. Але ж у студэнтаў цяпер погляды на гэтую справу зусім іншыя. Яны проста пратэстуюць супраць таго, каб іх вучылі па сістэме Станіслаўскага. Яны прагнуць нечага іншага. Чаму менавіта сістэма Станіслаўскага? І чаму, напрыклад, немцы ставяць свае спектаклі зусім не па сістэме? Іншымі словамі, жыццё сёння такое бурлівае, насычанае рознымі падзеямі. Плынь думак ідзе з інтэрнэту. Маладыя людзі літаральна захопленыя новымі тэхналогіямі. Усё бачаць, усё ведаюць, атрымліваюць інфармацыю, у якой ні слова няма пра гэтую сістэму...

Я пра тое, што і нам, хочаш не хочаш, трэба прыглядацца да таго, як эвалюцыянуе сусветны тэатр. І калі табе падабаецца нейкі спектакль Лепажа або Платэля, напрыклад, ты раптам кажаш: Божа, вось і я хацеў бы гэтак, толькі крышачку інакш.



«Масква — Петушкі»
паводле Венядзікта Ерафеева.
Венічка.
Тэатр-фестываль «Балтыйскі дом».

Я ў тым сэнсе, што нам цяпер цяжка хавацца за сваёй школай. Маладыя акцёры шмат бачаць, яны ведаюць розныя накірункі і могуць з табой паспрачацца. Маўляў, так, ты добра іграеш, але мы не хочам спыняцца толькі на гэтым. Мы хочам усяго. І таму сучасны тэатр такі розны. А цікавыя спектаклі ўядаюцца ў мазгі, хоць яны і заснаваныя на форме.

І там зусім кепска з сістэмай Станіслаўскага...

— Так, акцёры іграюць неяк няправільна, не па сістэме, але мне падабаюцца гэтыя спектаклі. І таму я кажу: не трэба пастаянна азірацца на мінулае, казаць, што новае — гэта няправільна. Напрыклад, тое, што я бачыў у рабоце Жолдака, звязана з сістэмай Станіслаўскага, але звязана таксама і з нямецкім тэатрам, дзе ён шмат працаваў. Усё гэта — безапеляцыйнае падпарадкаванне рэжысёру. Тое, што рэжысёр задумаў, выканаўца абавязаны зрабіць. І яшчэ гэта моцны, выбуховы акцёр, які павінен рэагаваць імгненна, а не крочыць у думках праз усю сістэму. Хуткая рэакцыя і спантаннасць. І мне, безумоўна, цікава паспрабаваць штосьці новае.

У вашым жыцці быў момант, калі вырашылі з тэатра сысці...

— Так. У 1993 годзе я сказаў сабе: бессэнсоўная справа, навошта табе гэта трэба? Няхай дзеці і маладыя людзі гэтым займаюцца. З Маладзёжнага і ўвогуле з тэатра сышоў, вырашыў: маёй нагі там больш не будзе. Знайду сабе іншы занятак. Я гэтаму тэатру надакучыў, і ён мне надакучыў. І сапраўды, паўгода маёй нагі там не было. Не тое, каб я тэатр зненавідзеў... Проста такі час надышоў. Складаны для Літвы, складаны для акцёраў і публікі. Ніхто не хацеў нічога глядзець, ніхто не хацеў іграць. Існавалі быццам над безданню. А праз паўгода да мяне прыйшоў Някрошус і папрасіў, каб я дапамог яму ў

«Дзядзька Ваня» Антона Чэхава. Серабракоў. Тэатр імя Массавета.

спектаклі «Маленькія трагедыі». Я вярнуўся на сцэну і ўбачыў, якая гэта цудоўная рэч.

Потым вы працавалі ў розных тэатрах, з рознымі рэжысёрамі. Гэта быў той самы Уладас Багдонас у звыклай якасці?

— Магчыма, крыху змяняўся. Калі працаваў з Андрэем Канчалоўскім над роллю Серабракова, ён казаў: «Я ведаю, што ты ўмееш хадзіць там, дзе глыбока. Але давай пакажы, які ты лёгкі, здатны паляцець». І гэта стварыла для мяне пэўныя праблемы, якія я спрабаваў вырашыць. Ды толькі ад сябе не ўцячэш. Усё роўна штосьці асабістае мусіць прысутнічаць, не толькі цела, але і мазгі, пэўныя прыстасаванні.

Між іншым, я вельмі лянуюся ляпіць характары. Бараду клеіць, бровы… Нават не памятаю, калі грым сабе рабіў. Вось так і выходжу, са сваёй барадой, спачатку яна была іншая, цяпер сівая. Я нават не памятаю, як выглядаю без барады. Магчыма, яна надае мне пэўную статычнасць, нават манументальнасць. Таму змяняюся вельмі рэдка. Да таго ж, апошнім часам ролі ў мяне ўсё больш драматычныя, нават трагедыйныя. Тут іграеш не грымам, не інтанацыямі. Спрабую ўсё гэта зрабіць душой.

Цягам жыцця становіцца цяжэй пражываць чужыя жыцці?

— Безумоўна, з гадамі ўсё цяжэй выкладвацца эмацыйна. Пораху не хапае. Ты яго спальваеш, спальваешь, і яго ўсё менш застаецца. Але з іншага боку, быць на сцэне — вялікае шчасце. Ты ўваходзіш у чужыя жыцці і, дзякаваць Богу, на тры гадзіны сыходзіш са свайго. Пакідаеш там свае праблемы. А тое, што спрабуеш вырашаць на сцэне, гэта ж не праблемы, а гульня. Задавальненне ад яе цалкам кампенсуе ўсе твае выдаткі і фізічныя, і эмацыйныя. Калі ў мяне штосьці атрымліваецца, ніколі не сяджу ў тэатры дзве гадзіны пасля спектакля: ах, як я стаміўся! І не застаюся падумаць: што я там яшчэ не зрабіў?.. Мне проста падабаецца ігра — чалавечыя камедыя і трагедыя.

А дзеля чаго ўсё, вы ведаеце? Вось зараз вас павяло некуды ў іншую прастору, што наперадзе — не вельмі зразумела…

— А чаму павінна быць зразумела? Дзеля чаго чалавек нараджаецца? Проста нараджаецца — і ўсё. Бог дае яму магчымасць убачыць свет, існаваць разам з дрэвамі, птушкамі, рэчкай, разам з іншымі людзьмі. З песнямі і кнігамі. Гэта жыццё. І я не ведаю, ці ёсць адказ: дзеля чаго? Ніколі не задаваў сабе пытання кшталту: навошта гэта табе было трэба? Мне такое пытанне некалі задаў мой бацька: «Ну навошта табе тэатр, як ты будзеш грошы зарабляць?» Я адказаў: «Паспрабую вось такім чынам». І паспрабаваў, пражыў на падмостках. Шмат было ўсялякага, асабістай драбязы, незадаволенасці, але часцей за ўсё выходзіў на сцэну і адчуваў палёгку. Гэта была нейкая метафізічная акцыя, я дагэтуль не разумею, як яна здзяйсняецца, як пачынаецца і чым канчаецца. Лад жыцця. Вось у гэтых межах, у гэтых умовах, з гэтымі людзьмі. Ты не заўважаеш, як тры гадзіны мінаюць. Канешне, стамляешся, але я заўсёды любіў папацець, нават на тэніснай пляцоўцы, і ў тэатры таксама. Штосьці, аб чым я марыў у юнацтве, у маім жыцці не спраўдзілася. Ды толькі цягам дзесяцігоддзяў марыць часу не было. Атрымліваў ролі, трэба было іх увасабляць, а пра мары забыцца. А потым арганізм да гэтага прывык. Мне нічога кепскага тэатр не зрабіў. Так, я не зарабіў шмат грошай, не пабудаваў дачу і дом, не накапіў золата, але мог улезці ў скуру іншага чалавека. Атрымаў магчымасць жыць цікава і цікава пражыў сваё сцэнічнае жыццё. ■

Фота з архіва Алены Люпа.

ЛЮДМІЛА ВАКАР

Кавалачак раю на шчасце

Маляваныя дываны Алены Кіш

Выстава маляваных дываноў мастачкі са Случчыны Алены Кіш сталася нагодай яшчэ раз згадаць творчасць унікальнага майстра. Цудоўна тое, што ў экспазіцыі можна было пабачыць два адрэстаўраваныя творы Алены: да гэтага спрычыніліся спецыялісты Нацыянальнага мастацкага музея Беларусі, а сродкі выдзелены Беларускім народным банкам, пры ініцыятыве і фінансавай падтрымцы якога і ладзілася выстава «На шчасце».

Мастачка стварала дзівосныя метафары раю. Стылістыка яе дываноў мае ўсе прыкметы мадэрна — кірунку еўрапейскага мастацтва мяжы XIX—XX стагоддзяў. Сустрэча і ўзаемапранікненне высокай і народнай культур адбылася таму, што мадэрн не толькі пераняў ад рамантызму цікавасць да фальклору і казкі, але і пабудаваў сваю сістэму формаўтварэння, якая шмат у чым аказалася блізкай да мовы народнага мастацтва. Менавіта эпоха мадэрна падрыхтавала эстэтычнае адкрыццё феномена наіўнага мастацтва, якое адпавядала постімпрэсіяністычным тэндэнцыям развіцця еўрапейскага жывапісу і стала самастойнай плынню культуры XX стагоддзя.

Дываны Алены Кіш былі напісаны ў 1930—1940-я гады, час, калі мадэрновая стылістыка ў высокім мастацтве ўжо страціла сваю актуальнасць, але праз разнастайныя друкаваныя ўзоры масавай культуры была засвоена народнай творчасцю. Сацыёлагі сцвярджаюць, што патрэбны пяцідзесяцігадовы тэрмін, каб адкрыцці высокай культуры сталі запатрабаванымі шырокімі масамі насельніцтва. Прыкладна такі тэрмін палягае паміж часам стварэння англійскім мастаком Джэймсам Уістлерам інтэр'ера «Паўлінавага пакоя» (1877) і з'яўленнем моды на маляваныя дываны з павамі ды львамі ў мястэчковым і вясковым асяроддзі (1930-я гады).

Эпоха мадэрна вярнула ў грамадскія і прыватныя інтэр'еры дэкаратыўны жывапіс, народжаны не без уплыву далёкаўсходняй культуры з яе вытанчанай лінейна-дэкаратыўнай стылістыкай і кветкава-анімалістычнай іканаграфіяй. Захапленне японскай гравюрай і шоўкавымі шырмамі, якое напаткала англічан і французаў, узбагаціла еўрапейскую традыцыю дэкарацыі пакояў тканымі габеленамі і сутнасна трансфармавала станковы жывапіс у бок насценнага пано. Практычна ўсе мастакі еўрапейскага сімвалізму перайшлі ад перспектыўнай глыбіні да першапланавага альбо панарамнага выяўлення прасторы, дзе плоскасць палатна, гнуткая лінія і гучная каляровая пляма сталі асноўнымі сродкамі стварэння мастацкага вобраза. Экзатычная ўсходняя ды паўднёвая прырода спалучылася з еўрапейскай марай пра «натуральнае жыццё» чалавека ў гармоніі з навакольным асяроддзем і сфарміравала асаблівую іканаграфію «страчанага раю». Ідылічныя вобразы «залатога веку» складаюць аснову таіцянскага жывапісу Поля Гагена і, пачынаючы з Анры Русо, фарміруюць паэтыку наіўнага мастацтва.

Непасрэднымі стваральнікамі жанру маляванага дывана трэба лічыць гарадскіх маляроў — мастакоў крамнай шыльды, дэкарацый фотаатэлье і немудрагелістых сюжэтаў насценных роспісаў цырульняў, лазняў ды сталовак у малых гарадах, мястэчках і вёсках. Пасля скасавання цэхавай сістэмы і арцельна-рамеснай каапераці яны пераўтварыліся ў вандроўных мастакоў і сталі носьбітамі традыцыі «ідэальнай красы» маляванага дывана. Сюжэты жывапіснай класікі ў іх творчасці падвяргаліся рэдукцыі, спалучаліся з архетыпамі народнага светаўспрымання і набывалі новыя сэнсы. Такім чынам матывы экзатычных паваў, рахманых ільвоў ды гарэзлівых ланяў разам з рэнесанснымі Венерамі, рамантычнымі русалкамі ды наядамі патрапілі на сцены рабочых кватэр і сялянскіх хат. У мастацкім сэнсе іх творы не прэтэндавалі на музейную вартасць, але праз пэўны час яны набылі гісторыка-культурную каштоўнасць. Безумоўна, у гэтым жанры прысутнічае вялікая колькасць кічавых вобразаў, якія сфарміраваліся падчас эпохі мадэрна ў акадэмічна-салонным жывапісе і праз друкаваную прадукцыю распаўсюдзіліся ў гарадскім рамесным асяродку. Аднак сярод вялікага кола ананімных аўтараў маляванага дывана раз-пораз аказваліся творцы, чый талент выцягваў з кічавага смецця ўлюбёныя народам вобразы і праз мастацкае пераўтварэнне ўздымаў іх да вяршынь высокага артыстызму. Такімі шэдэўрамі народнага дэкаратыўнага жывапісу з'яўляюцца дываны Алены Кіш.

На жаль, невядома, дзе Алена Кіш навучылася маляваць дываны. Магчыма, нейкія навыкі яна засвоіла ад свайго майстравога бацькі альбо праз назіранне за працай вандроўнага мастака. Пра наяўнасць рамеснага вопыту сведчаць некалькі прыкмет. Перш за ўсё гэта выкарыстанне трафарэтнай тэхналогіі, дзякуючы якой дываны Алены Кіш варыятыўна аднаўляюць адны і тыя ж ідэаграмы расліннай арнаментыкі, вобразаў чалавека і жывёл. Такая тэхналогія арганічная для народнага мастацтва. Варыятыўнасць спалучэння ўстойлівых ідэаграм-метафар адпавядае самой сутнасці фальклорнай творчасці, якая існуе і развіваецца за кошт паўтораў распаўсюджаных матываў з пэўнымі зменамі і дапаўненнямі.

Навучання патрабуе і вытанчаная ўзорыстасць форм, уласцівая яе дыванам. Дэкаратыўная арнаменталізацыя дываноў мастачкі мае хваліста-віхравую прыроду, што адпавядае эстэтыцы мадэрна. Гэта выяўляецца ў гнуткіх лініях расліннага бардзюра, у пукатых формах кветак і ў графічнай фактуры поўсці анімалістычных вобразаў. Зялёная галінка абрамлення з адыходзячымі ў розныя бакі парасткамі, на якія нанізаны дробныя і буйныя кветкі, вянком аплятае сярэднік і сваім матывам цвіцення ўлучае ў кампазіцыю метафару раю. Нават прамая белая лінія, якая абрамляе сярэднік дывана, выгінаецца ў цэнтры, часам надзімаецца паўсферай у кутах і ўтварае дадатковую прастору для раскідзістага голля бярозы («Ліст да каханага»). Узнікае вобраз расцягнутага палатна, што разгортвае карціну казачнага жыцця, пульсуе яркімі фарбамі. Абрысам распластанага ландшафту і ўсім формам уласцівы дынамічныя хуткія лініі, што прыўносіць у дываны адчуванне напружанага жыцця дзікай прыроды.

Іканаграфія вобразаў раю беларускай мастачкі спалучае элементы трапічнай і мясцовай прыроды. Гэта вельмі нагадвае экзатычныя краявіды Анры Русо, які пісаў прыгажунь на фоне паўднёвых краявідаў, падгледжаных у карцінах французскіх акадэмікаў, альбо на вуліцах Парыжа. Фантастычныя джунглі паўставалі на карцінах Русо пасля наведвання ім гарадскога батанічнага саду. Свайму біёграфу Арсену Аляксандру мастак пісаў: «Не ведаю, ці падабаецца гэта Вам, як мне, але калі я трапляю ў аранжарэю і бачу там рэдкія расліны з экзатычных краін, то думаю, што мне сніцца сон. І я пачынаю адчуваць сябе іншым чалавекам».

Цуд сну альбо казкі прысутнічае і на дыване «Рай» Алены Кіш, дзе таямнічая поўня асвятляе пышную расліннасць і насцярожаных звяроў, якія не мігаючы глядзяць з палатна.

Дзева на водах. 1930—1940-я. З фондавых калекцый Гісторыка-культурнага музея-запаведніка «Заслаўе».

Без назвы. 1930—1940-я. З прыватнага збору Уладзіміра Басалыгі.

Без назвы. 1930—1940-я. З прыватнага збору Уладзіміра Басалыгі.

Уваход у гэты рай, як і належыць міфу, сцерагуць грывастыя львы, змешчаныя на першым плане паабапал танюткай пальмы, а над імі завіслі белыя арлы з чырвонымі кіпцюрамі і дзюбамі, ды ў самым куце пад месяцам заціх высакародны алень з залатымі рогамі.

Сімволіка гэтых вобразаў звязана са старажытнымі сакральнымі культамі, аднак падчас эпохі мадэрна іх значэнні рэдуцыраваліся і перайшлі ў паўсядзённасць як узор магутнасці, красы і казкі. Сімволіка вобраза льва вельмі разнастайная, аднак паўсюдна ён лічыцца царом звяроў і гаспадаром прыроды. У старажытнасці існавала павер'е, нібыта леў можа доўга глядзець на сонца і спаць з расплюшчанымі вачыма, што стала асновай для выбару яго ў якасці сімвала пільнасці. Арол надзелены надзвычайнай сілай і вастрынёй зроку, ён вытрымлівае яркае сонечнае святло і таму лічыцца царом птушак. Залатарогі алень увасабляе вобраз сонечнага боства, рогі якога ідэнтычны дрэву жыцця, ён звязаны з культам урадлівасці і адносіцца да тых сімвалічных выяў, якія дазваляюць прасачыць тры светы: водны, зямны і нябесны. Пэўна, таму Алена Кіш надзяляла аленя трыма залатымі рогамі.

Усе вобразы выяўлены праз абагульненую стылізаваную форму і аплікатыўна накладаюцца на плоскі блакітны фон з багатай расліннай арнаментыкай. Папараць і пальмы сваімі пругкімі, скіраванымі ў розныя бакі лістамі так шчыльна запаўняюць прастору і распіраюць белую рамку, што, здаецца, вось-вось узарвуць яе межы. Замест падзеі мы бачым сімвалічнае выяўленне сумы загадкавых сімвалаў, якія разам даюць дэкаратыўна-метафарычнае раскрыццё тэмы спрадвечнага свету — тэмы раю. Прысутнасць розных персанажаў у адной прасторы мае не столькі наратыўнае, колькі дэкаратыўна-пластычнае значэнне. Таму яны не сумаштабныя адзін аднаму, а падпарадкаваны дэкаратыўна-колеравым мэтам. Разам яны ўтвараюць карціну дзівоснай мроі, сну.

На дыванах «У райскім садзе» і «Ліст да каханага» мастачка стварае казачную карціну з перавагай вобразаў тутэйшай прыроды. На беразе ракі пасля паводкі мы бачым пад цяністымі кронамі бяроз невялікую сядзібу і людзей на вадзе ў лодцы. Вакол лодкі плаваюць лебедзі, а сярод трыснягу на тонкіх нагах шпацыруе бусел. Мастачка не забывае змясціць у гэты «беларускі рай» афрыканскіх ільвоў, якія гуляюць на полі з жоўтымі дзьмухаўцамі і дбайна прыглядаюць за парадкам. Іх гіпербалічна вялікія постаці прыўносяць у краявід пачуццё цуду, надзвычайнай з'явы. Перад намі сапраўдны райскі куток, дзе людзі і звяры жывуць у любасці і даверы адно да аднаго. Белая поўня, што спынілася на самай верхняй кропцы небасхілу, нібы сведчыць пра росквіт магутных сіл прыроды, што абудзіліся да жыцця. Паводле народных вераванняў, падчас поўні вітальныя сілы прыроды набываюць найвялікшую моц.

У сваіх дыванах мастачка пазначае цэнтр выявай дрэва альбо лодкі, аднак кампазіцыя трымаецца не на сіметрыі, а на прынцыпе дынамічнай раўнавагі і мае альбо дыяганальнае развіццё («У райскім садзе»), альбо парадкава-гарызантальнае («Рай»), альбо больш складанае, якое спалучае два папярэднія рашэнні («Дзева на водах»). Пры аплікатыўна-варыятыўнай пабудове кампазіцыі вялікае значэнне мае рытм спалучэння ідэаграм. Мастачка адчувае яго вельмі тонка, усе элементы збалансаваныя паміж сабой, што стварае вельмі жывую, напоўненую рухам і жыццём карціну.

Выявы мастачка піша плоскасна шырокай плямай гучнага колеру. Лінейная выразнасць контураў постацей жывёл і раслін, абведзеных чорным, што нагадвае клуазанісцкую сістэму ў французскім жывапісе часу мадэрна, робіць іх надзвычай экспрэсіўнымі. Унутраная прастора колеравай плямы пракрэсліваецца лініямі і набывае характар арнамента. Постаці львоў упрыгожваюцца завіткамі поўсці ды шырокімі складкамі скуры, драпежныя птушкі нібы кальчугай пакрытыя пёрамі. Нават простая штрыхоўка кароткімі паралельнымі мазкамі вадзяной плыні альбо зарослага травой берага нагадвае арнамент. Рытмізаваны паўтор белых лілей на запруджанай рацэ і жоўтых дзьмухаўцоў на зялёным беразе пераўтварае іх прастору ў народную вышыванку.

Мадэрновая прырода дываноў Кіш пераканальна раскрываецца ў прыродных арнаментах. Стылізацыя прыродных форм на дыванах мастачкі звязана з натурным вобразам: кроны іглістых сосен раскрэсліваюцца паралельнымі хвалістымі лініямі, магутныя ствалы дуба агортваюцца пукатымі лістамі («Дзева на водах»). Галінкі бяроз абвешаны кучаравымі зялёнымі гронкамі («Ліст да каханага»), стромкія таполі ўвасабляюцца ў выглядзе вялікага выцягнутага ліста. Свавольны малюнак засохлых галінак бярозы («У райскім садзе») мае гульнявы арабескавы характар. Раслінныя ідэаграмы Алены Кіш дэманструюць характэрны для мадэрна саюз натурнасці і ўмоўнай дэкаратыўнасці. У яе стылізаваных выявах прысутнічае высокая ступень сінтэзу абагульненай формы і экспрэсіўнай выразнасці сілуэта.

Народны творца, працуючы над вобразам, заўсёды спрашчае малюнак, шырока абагульняе форму, сінтэзуе яе. Адна альбо некалькі постацей пераўтвараюцца ў пластычны сімвал, ідэаграму, якая нясе пэўную інфармацыю. Народная ідэаграма прадстаўляе вобраз пераважна анфас альбо ў профіль. Можа быць і спалучэнне двух і болей вымярэнняў у адной плоскасці, што сведчыць пра смеласць аўтара, бо шматракурсныя выявы даюць больш інфармацыі. Алена Кіш асабліва любіла ўжываць складаныя ідэаграмы з двухпрофільным выяўленнем, калі галава і ногі разгорнуты ў розныя бакі. Спалучаныя постаці львоў увогуле здзіўляюць вынаходлівасцю мастачкі, якая змагла плоскасна выявіць прасторавыя ракурсныя развароты. Неабходныя для гэтага элементы святлоценявой мадэліроўкі яна замяняе арнаментальным малюнкам поўсці, а ў зацененых месцах патаўшчае лінію і нават спалучае яе з плямай. Лодку з персанажамі яна малюе адначасова зверху і ў профіль. Усе гэтыя прыёмы разам з высока ўзнятай лініяй гарызонту даюць магчымасць гледачу ўспрымаць франтальна скіраваную на яго кампазіцыю і адчуваць прастору.

У дыванах «У райскім садзе» і «Ліст да каханага» прысутнічае матыў плавання ў лодцы па рацэ. Яго сімволіка, безумоўна, узыходзіць да старажытнага сюжэта плавання сонца альбо сонечнага бога ў лодцы па сусветным акіяне з тым, каб аднавіць свае сілы і адрадзіцца да новага жыцця. У межах дывановай паэтыкі гэтая сімволіка рэдукуецца да ідыліі святочнага баўлення часу, што дапаўняе тэму райскай асалоды. Дыван «Ліст да каханага» ўтрымлівае і пэўную драму, якая раскрываецца праз паэтычныя метафары. На рацэ ў атачэнні вадзяных лілей і белых лебедзяў плавае лодка з дзвюма дзяўчынамі і хлопцам, што заведама нясе інтрыгу, бо адна з дзяўчат лішняя. Не дзіўна, што дзяўчына ў ружовай сукенцы намалявана другі раз на беразе ракі з паштовым канвертам, які перадае птушцы. Пра што напісана ў лісце да каханага, можна здагадацца па другой метафарычнай ідэаграме: над дзяўчынай намаляваны арол з лісой у кіпцюрах. Паводле арлінай сімволікі, яго выява са здабычай — гэта знак перамогі высокага над нізкім, справядлівасці над падманам. Ліса, якую нясе арол, сімвалізуе хітрасць, любоўную інтрыгу.

Змест дывана «Дзева на водах» найбольш драматычны і разам з тым — філасафічны, бо спалучае ў адзіную карціну свету два супрацьлеглыя вобразы, якія паводле стану пейзажу можна прачытаць як раніца і вечар на возеры, паводле сімвалічнага зместу — як супастаўленне юнацтва і старасці, больш абагульнена, — жыцця і смерці.

З правага баку мастачка малюе маладую дзяўчыну, якая ідзе па вадзе і нібы тэатральныя кулісы рассоўвае зараслі чароту. Яе падобнае на цуд з'яўленне прыкмецілі птушкі: яны селі шчыльнымі шэрагамі на высокіх сцяблінах чароту і вітаюць прыгажуню спевамі. Возера расквечана вадзянымі

Ліст да каханага. 1930—1940-я. З фондавых калекцый Гісторыка-культурнага музея-запаведніка «Заслаўе».

лілеямі, сімвалам чысціні і жаноцкасці. А паперадзе дзевы плывуць два белыя лебедзі. На рэнесансных карцінах калясніцу Венеры звычайна вязуць два альбо чатыры лебедзі. На дыване Алены Кіш мы таксама назіраем карціну трыумфу маладой дзяўчыны, якая нібы ўвасабляе красу прыроды і жыцця.

На левым баку дывана пануе змрок. Суровы азёрны краявід з трыма соснамі на беразе і самотнай жанчынай у лодцы напоўнены трывогай і неспакоем. На фоне цёмнага навальнічнага неба разгойдваюцца высокія сосны, кроны якіх нібы закліканы абвяшчаць бяду. Хваёвыя дрэвы ўтрымліваюць сімволіку смерці і вечнасці, бо сасна ніколі не дае парасткаў пасля таго, як яе ссякуць. Бела-жоўтыя маланкі разрываюць нябесную прастору і сваім віхлястым малюнкам надаюць краявіду трагічную экспрэсію. У гэтым шчымлівым пейзажы матыў пераправы на лодцы прачытваецца як вандраванне душы ў замагільны свет, як фінальная карціна жыцця.

Гэтыя дзве эмацыянальна розныя карціны спалучае вада — метафара няспыннай плыні часу і быцця. Яна лёгка перацякае з аднаго краявіду ў другі і, нягледзячы на розны ўзровень гарызонту, яднае іх у адзіную прастору. Міжволі згадваецца значэнне вады як першаасновы ўсяго існага — той сімвалічны змест замацаваўся за ёй яшчэ ў біблейскія часы. Алена Кіш скарыстала яе ў якасці кампазіцыйнага прыёму і адначасова абагульняючага мастацкага вобраза, што гаворыць не толькі пра надзвычайны талент аўтара, але і пра дасведчанасць, з якой задуманы і выкананы гэты твор. Мастачка стварыла дасканалы па форме і змесце аповед, у якім ідылічнае і трагічнае паяднаны. Пры такой высокай ступені сінтэзу вобразаў і сэнсаў сама форма дывана набывае характар метафары жыцця, яго разгортвання і прадстаяння.

Матыў перацякання форм уласцівы для мастацтва мадэрна. У той час было пашырана стылізаванае разуменне прасторы: яна разгортвалася не ў глыбіню, а паралельна плоскасці. Дапамагае прывязаць прастору да плоскасці выразны лінейны контур. На дыване «Дзева на водах» гэта асабліва заўважна ў левай частцы кампазіцыі, дзе ўсе выявы маюць выразную лінейную форму. Стромкія ствалы сосен увасоблены чырвонай і жоўтай лініямі, кантраст якіх падтрымлівае дэкаратыўную гучнасць дывана і адначасова прыўносіць у кампазіцыю трывогу. Зададзены імі вертыкальны рытм пераходзіць у экспрэсію прадметна не матываваных ліній, якія гнуткімі стужкамі завісаюць у небе. Іх можна ўспрымаць як след маланкі ці абрысы аблокаў, але галоўная кампазіцыйная роля, адведзеная ім, — арнаментальнае структураванне прасторы, наданне ёй цэласнасці. Алена Кіш здолела спалучыць натурныя матывы і высокую ступень іх мастацкай стылізацыі, дзе ўсе выявы ўспрымаюцца як адзіны ўзор, адзіны вобраз свету.

Сціплыя звесткі пра жыццё Алены Кіш разам з дзівоснымі «райскімі» карцінамі на створаных ёю дыванах сфарміравалі атмасферу таемнасці вакол гэтай жанчыны. Дываны нібы прадказваюць у прыхаваным выглядзе смерць самой мастачкі (яна ўтапілася ў рацэ). Зашыфраванасць лёсу ва ўласных творах дае падставу для нараджэння характэрнага для часу мадэрна іміджу мастака, які ахвяруе жыццём дзеля творчасці.

Дываны Алены Кіш і яе асоба яскрава раскрываюць паэтыку небяспечнай красы і няўмольнага року. ■

The February issue of *Mastactva* magazine opens with the *Artefacts rubric*. The notable events that have recently taken place in the cultural field of Belarus are discussed by: **Tattsiana Mushynskaya** (Aleg Zaliotniev's opera *Mikhal Kleafas Aginski. Unknown Portrait* at the Maladziechna Youth Music Theatre, p.3; Uladzimir Kandrusievich's musical *Sofya Halshanskaya* at the Belarusian Music Theatre, p.18), **Sviatlana Ulanowskaya** (26th International Festival of Contemporary Choreography in Vitsiebsk, p.8), **Larysa Mikhnievich** (Siargey Grynievich's exhibition *Casting* at the Museum of Contemporary Visual Arts, p.10), **Tattsiana Arlova** (premiere of *Pan Tadevush* after Adam Mickiewicz at the Yanka Kupala National Theatre, p.12), **Tattsiana Bratsiankova** (exhibition of Mikalai Ryzhy's painting and graphic art at the Belart Gallery, p.14), **Aliaksander Zimienka** (H2O project at the Culture University Gallery, p.15), **Alena Malchewskaya** (2nd Drama Laboratory at the Belarusian Drama Centre, p.16), **Tattsiana Mikhailava** (Chaikovsky's ballet *The Sleeping Beauty* presented by the pupils of Maryna Viezhnaviets' Ballet School, p.17).

The *Dramatis Personae* rubric introduces Genadz Mushpert, chief director of the Grodna Province Drama Theatre (***Away From the Mainstream***, p.20; interviewed by **Liudmila Gramyka**).

A number of publications are devoted to the 4th Minsk International Christmas Opera Forum. **Tattsiana Mushynskaya** offers a broad overview (***Terra Opera***, p.24). **Alena Lisava** analyzes the one-act operas presented within the framework of the Forum on the stage of the Aleksandrowskaya Chamber Hall (***From Salieri to Poulenc***, p.27). The tendencies that define the development of the contemporary opera are discussed by the Forum's foreign guests — the well known musicologist **Yevgeny Tsodokov** (p.29), **Alexander Matusevich**, **Marina Cherkashina** (p.30).

Alesia Bieliaviets talks with Rygor Sitnitsa, the recently elected chairman of the Belarusian Artists Union, about the problems this public organization has to face (***Finances, Exhibitions, Studios, Etc.***, p.32).

Alena Malchewskaya describes the «Territory» International Festival School, which for the eighth time gathered in Moscow theatre people from different countries of the world (***Text and Space: the Territory of Coexistence***, p.36).

Liudmila Gramyka comes up with an interview of the renowned Lithuanian actor Vladas Bagdonas (***Professionalism in Subconsciousness***, p.40).

The complex metaphorism of Alena Kish's painted carpets is the subject matter of **Liudmila Vakar's** research (***A Bit of Paradise for Luck***, p.44).

The issue is concluded with the rubric *Generation Next*. **Natallia Garachaya** writes about the creative work of the young Minsk artist Yawgen Shadko (p.48).

Удакладненне: літаратурны запіс артыкула «Тэрыторыя лялек» («Мастацтва» №1, 2014) зроблены Людмілай Грамыка.

Яўген Шадко

НАТАЛЛЯ ГАРАЧАЯ

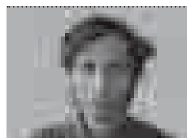
Творы Яўгена Шадко звернуты да ўнутраных канфліктаў індывіда, да пытання адказнасці і сацыяльных тэм. Мастак сцвярджае: «У сваіх карцінах я рэагую на актуаліі: праблемы грамадства, сям'і, асобы — як інспіраваныя самім грамадствам, так і тыя, што з'яўляюцца вынікам майго асабістага досведу». «Escape» — гэта адна з прац аднайменнага персанальнага праекта, што яшчэ не пабачыў свет: ён будзе паказаны мінскаму гледачу ў кастрычніку 2014 года.

Назва «Escape» адсылае да звыклай функцыі клавішы Esc, якая дазваляе найхутчэйшым спосабам выйсці з актыўнай камп'ютарнай праграмы. Таксама натхняльным правобразам стаў род практык — эскейпалогія (Escapology), дзе галоўнай мэтай удзельніка працэсу з'яўляецца вызваленне з моцных путаў (ланцугоў на замку ці вяровак), што яго стрымліваюць. Такім чынам, тэматыка твораў ахоплівае сферу пачуццёвасці і неабходнага наступнага этапу — асэнсаванага вырашэння. Выяўленне немагчымай для паўнавартаснага развіцця сацыяльнай духаты, паглыбленне ў інтымныя працэсы станаўлення і ідэнтыфікацыі — найбольш значныя тэмы для аўтара.

Мастак наўпрост звяртаецца да момантаў натуральнага зруху ў свядомасці чалавека, які спрабуе зрабіць рывок у бок перамен. Праз эксплуатацыю стэрэатыпных пазнавальных з'яў і вобразаў аўтар складае сваё бачанне сітуацыі — на практыцы яно аказваецца бачаннем кожнага. Знаёмая да дробязей карціна перажывання, у працэсе якога нараджаецца рашэнне выйсці са звыклай сістэмы ў невядомасць, — матэрыял, што надзвычай цікавіць Яўгена. Адчуванне страчанасці, адзіноты (бо ў такія моманты асоба застаецца сам-насам са сваім пытаннем) і нязменнай упэўненасці ў бескампраміснасці абставін вызначае перадусім сумленнасць і гатоўнасць прыняцця рэальнасці. Аднак апранаючы сціслаcць момантаў самавызначэння ў свабодную вопратку краявіду, пэўнай прасторы, мастак не абмяжоўвае, але «размяжоўвае», даводзіць гледачу магчымасць той рэальнасці, дзе выбар будзе з'яўляцца штодзённай, руцiннай з'явай. Такая сітуацыя дае нам карціну нараджэння сталага чалавека, адказнага па меншай меры за самога сябе.

Яўген Шадко выкарыстоўвае прастору ў якасці галоўнага персанажа сваёй творчасці. Палотны не маюць абмежаванняў і падаюцца акном, зірнуўшы праз якое, можна ўбачыць працяг, бясконцасць. Прастора на ўзроўні штодзённага ўспрыняцця інтуітыўна разумеецца як месца, у якім магчымы рух. І мастак стварае гэтую магчымасць для выхаду, для Escape.

Фарміраванне ўласнай асобы на стыку дзвюх эпох адыгрывае ў творчасці Яўгена вялізную ролю. Перажываючы канфлікт страты старых каштоўнасцей, ён становіцца ў шэрагі стваральнікаў новых, адной з якіх з'яўляецца сталае асэнсаванне таго, што адбываецца, і ўласнай ролі ў гэтым. Перакананы ў тым, што ўтварэнне новага магчыма толькі пры ўмове празрыстага ўспрымання «сёння», мастак выкарыстоўвае такія ж празрыстыя і дакладныя тэхнічныя прыёмы — спалучэнне жывапісу з графікай, глыбіні з лініяй.



Яўген Шадко нарадзіўся ў Барысаве. Вучыўся ў Мінскім мастацкім вучылішчы імя Глебава, у 2013 скончыў Універсітэт імя Мікалая Каперніка ў Торуні (Польшча). Жыве і працуе ў Мінску.

Зварот да пачуццяў і перажыванняў — наўпрост, без залішняй інфарматыўнасці — патрабуе адначасова дэталёвасці і лёгкасці. Гэтымі інструментамі мастак валодае дасканала. Аўтар не абмяжоўваецца традыцыйнымі візіямі жывапіснай пластыкі, а працоўным матэрыялам часта становіцца асацыятыўнае, літаратурнае мысленне, якое афармляецца з дапамогай такіх нехарактэрных для жывапісу сродкаў, як трафарэты, шкло і тканіна.

«Escape», па сутнасці, першы праект Яўгена, які будзе створаны спецыяльна для мінскай пляцоўкі (папярэднія персанальныя выставы ладзіліся ў Польшчы і ў малых гарадах Беларусі). Выкарыстоўваючы гэтыя абставіны, мастак стварае аб'екты, якія злучаюць прыватны досвед і калектыўнае вымярэнне горада, высоўвае асобу на першы план, вынаходзіць сувязі і настроі, у якіх чалавек застаецца адзін сярод шматлюднага асяроддзя і пачынае рух, заўважны толькі яму, сярод безлічы іншых траекторый. ■

Яўген Шадко. Escape.
Палатно, тканіна, акрыл. 2014.

мастацтва

ІНДЭКС 74958. РОЗНІЧНЫ КОШТ 35 000 РУБЛЁЎ.

ISSN 0208-2551

У Мінску прайшоў Другі адкрыты форум пластычных тэатраў Беларусі — «ПлаSтформа-2014». Фестываль, які аб'ядноўвае эксперыментальныя харэаграфічныя калектывы, паступова павялічвае тэрыторыю і ўплыў. Сёлета форум ладзіўся на дзвюх пляцоўках, сярод удзельнікаў упершыню апынуўся і замежны Teatr Formy з польскага Вроцлава. У межах «ПлаSтформы-2014» прайшла насычаная пяцідзённая праграма майстар-класаў харэографаў. Больш падрабязны матэрыял пра форум чытайце ў адным з бліжэйшых нумароў часопіса.

На здымку: «Рамонт». Ідэя і рэжысура Вячаслава Іназемцава. Пластычны тэатр «InZhest» (Мінск). Сцэна са спектакля.

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.